

# **LUZ E ARQUITECTURA DO ESPAÇO NO FILME**

IMAGEM, MEMÓRIA E EMOÇÃO NA DÉCADA DA MENTE

**Maria Irene Ângelo Aparício**

---

**Dissertação de Doutoramento em Ciências da Comunicação**  
**Especialidade: Cinema**

**Junho de 2010**





Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Doutor em *Ciências da Comunicação*, Especialidade de *Cinema*, realizada sob a orientação científica do *Professor Doutor João Mário Grilo*

Apoio à Investigação financiado pela FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia  
Fundos nacionais do MCTES.



## DECLARAÇÕES

Declaro que esta Dissertação é o resultado da minha investigação pessoal e independente. O seu conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas no texto, nas notas e na bibliografia.

O candidato,

---

Lisboa, 16 de Junho de 2010

Declaro que esta Dissertação se encontra em condições de ser apreciada pelo júri a designar.

O(A) orientador(a),

---

Lisboa, 16 de Junho de 2010



*Aos meus avós.*





## AGRADECIMENTOS

Deixo aqui os meus agradecimentos, em primeiro lugar, ao Professor Doutor João Mário Grilo, pela confiança que depositou neste projecto de investigação e pela orientação desta dissertação; à Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT), pela atribuição de uma Bolsa de Investigação que permitiu a dedicação exclusiva aos trabalhos de investigação; à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas (FCSH) da Universidade Nova de Lisboa (UNL) e, particularmente, ao Instituto de Filosofia da Linguagem (IFL), enquanto instituição de acolhimento desta investigação; à Professora Doutora Maria Augusta Babo e à Ilda Teresa de Castro, pelos livros que, gentilmente, disponibilizaram; ao Departamento de Ciências da Comunicação e, particularmente, ao Centro de Estudos de Comunicação e Linguagens pela utilização da Biblioteca; um agradecimento muito especial à Maria, pelas sugestões metodológicas, por ter sido, persistentemente e regularmente, a “voz da minha consciência”, e pelas palavras de incentivo em muitos momentos de incerteza e desânimo, ao longo desta investigação; à Carolyn pela revisão do “abstract”; ao António e ao meu irmão Luís, pelo apoio; à Raquel pelo bom humor, a energia positiva e o estímulo das discussões de âmbito académico, nos intervalos da escrita; à restante família pela compreensão e a todos aqueles cuja amizade resistiu a este longo período de quase total afastamento.



## LUZ E ARQUITECTURA DO ESPAÇO NO FILME

### IMAGEM, MEMÓRIA E EMOÇÃO NA DÉCADA DA MENTE

**Maria Irene Ângelo Aparício**

Esta dissertação é o resultado de uma investigação sobre o cinema de Michelangelo Antonioni (1912-2007), num quadro de análise que convoca conceitos relativos às temáticas da percepção e da cognição (e.g. imagem, visão, linguagem, memória, emoção, etc.), nomeadamente no que diz respeito à compreensão da dinâmica da luz e do espaço fílmico, quer num contexto de criação, quer no âmbito da recepção.

A sistematização e a explicação das novas formas do cinema moderno permitem compreender o modo como o cinema em geral e, particularmente, a obra de Antonioni ultrapassam o domínio da técnica e da estética, para se aproximarem de uma concepção epistémica do *filme*, na configuração da luz e arquitectura do espaço cinematográfico.

Num quadro de análise que tem por base os princípios da filmologia, partimos da hipótese de que o filme não é, somente, o resultado de uma técnica específica de *mise en scène*, que reenvia para uma interpretação diegética da realidade, mas constitui, essencialmente, uma forma imagética de pensar o mundo e o homem. No contexto específico da análise, os filmes de Antonioni, nomeadamente a “trilogia dos sentimentos”, a “trilogia americana” e as últimas obras, são objectos de estudo que revelam o pensamento, mas também a poesia, de um autor que desenha um retrato do homem moderno, num espaço de fronteira com a pós-modernidade, configurado pelos sinais de retorno do horizonte da tragédia.

Os resultados da investigação e análise permitem refutar a tese mais comum que apresenta Michelangelo Antonioni como o “cineasta da incomunicabilidade”. Em contrapartida, é possível considerar as imagens fílmicas como reflexos da condição humana.

Do ponto de vista da percepção evidenciamos, particularmente, os conceitos de visibilidade, invisibilidade e visualidade numa relação com a Pintura, a Paisagem, a Escrita, a Linguagem, a Memória e a Emoção que são, também, conceitos que se esboçam através de uma forma particular de criação, e que transformam as imagens plásticas de Antonioni em formas cognitivas de aproximação à realidade. A cor e a luz, mas também o movimento e a forma, são, deste modo, noções fundamentais para a compreensão de um cinema que parte da realidade concreta para a devolver, nos limites da abstracção.

PALAVRAS-CHAVE: Filme, Luz, Espaço, Paisagem, Antonioni, Pintura



# **LIGHT AND ARCHITECTURE OF SPACE IN FILM**

## **IMAGE, MEMORY, AND EMOTION ON MIND'S DECADE**

**Maria Irene Ângelo Aparício**

This thesis is the result of research on Michelangelo Antonioni's Cinema. Using concepts of Perception and Cognition (e.g. image, vision, language, memory, and emotion, etc.) an attempt has been made to understand the dynamics of space, place and light, in directing film and seeing it.

The explanation of new forms of modern cinema demonstrates how Antonioni's work surpasses technical and aesthetic conditions and approximates the epistemic concept of *film* in its use of light and cinematic space.

Using the theoretical framework of Filmology, my claim is that film is neither a simple technique of *mise en scène* nor a narrative interpretation of reality, but is an imaginative form of perceiving the world and mankind. In a specific context of analysis, Antonioni's films, particularly "Trilogy of sentiments" and "American trilogy", as well as his last films, are objects of this study that reveal the thoughts and poetry of an author who paints a portrait of the modern man on the frontier between modernity and post-modernity.

The results of this research and analysis refute the common thesis of Antonioni as "the director of "non-communication". However, it is possible to consider film images as reflexes of human condition.

From the point of view of perception, it can be concluded that visibility, invisibility, and visualization, related to Painting, Landscape, Memory, and Emotion rise from a peculiar act of creation and imagination. Plastic images of Antonioni are cognitive approaches on reality. Colour, and light, but also movement and shape, are fundamental concepts of comprehension of cinema, an art that starts in the concrete world but goes beyond, touching the limits of representation and abstraction.

**KEYWORDS:** Film, Light, Space/Place, Landscape, Antonioni, Painting.



## ÍNDICE

|   |            |
|---|------------|
| <b>INTRODUÇÃO .....</b>   | <b>1</b>   |
| <b>PRIMEIRA PARTE: ESPAÇO, PERCEPÇÃO E CINEMA.....</b>                        | <b>9</b>   |
| <b>CAPÍTULO 1: CONCEITOS DE ESPAÇO .....</b>                                  | <b>11</b>  |
| 1.1. AS TEORIAS DA PERCEPÇÃO VISUAL, O ESPAÇO E O FILME .....                 | 17         |
| 1.2. LUZ E ESPAÇO: DA VISUALIDADE NO CINEMA.....                              | 50         |
| <b>CAPÍTULO 2: MATÉRIAS PLÁSTICAS DO PENSAMENTO .....</b>                     | <b>59</b>  |
| 2.1. MAPAS E TRAJECTOS DA MEMÓRIA.....  | 67         |
| 2.2. FILME E PENSAMENTO: NOS INTERVALOS DO TEMPO .....                        | 79         |
| 2.3. DA IMAGEM DOS MUNDOS (IN)VISÍVEIS.....                                   | 86         |
| <b>SEGUNDA PARTE: DO <i>PROSCENIUM</i> À IMAGEM COMO INSCRIÇÃO .....</b>      | <b>97</b>  |
| <b>CAPÍTULO 3: ESPAÇOS DO CINEMA E DA REALIDADE .....</b>                     | <b>99</b>  |
| 3.1. VISIBILIDADE E REPRESENTAÇÃO.....  | 102        |
| 3.2. DAS ORIGENS: ELEMENTOS PARA UMA TEORIA DA ARQUITECTURA FÍLMICA .....     | 125        |
| 3.3. ESPAÇOS DE LUZ E SOMBRA: MÉLIÈS E A DIMENSÃO CÊNICA DO FILME .....       | 148        |
| 3.4. ESPAÇOS MULTIDIMENSIONAIS. LUMIÈRE E AS IMAGENS MODERNAS .....           | 174        |
| <b>CAPÍTULO 4: DO DESENHO DO ESPAÇO AO ESPAÇO DA ESCRITA.....</b>             | <b>191</b> |
| 4.1. OUTROS ESPAÇOS DO FILME: DA IMAGEM COMO INSCRIÇÃO .....                  | 196        |
| 4.2. UMA ESCRITA DA LUZ: ESPAÇO, ESPELHO E IDENTIDADE.....                    | 201        |
| 4.3. A LUZ INSCRITA, O TRAÇO, A MÃO E A MENTE .....                           | 217        |
| 4.4. REFLEXOS: AUTOR, ASSINATURA E AUTO-RETRATO.....                          | 222        |
| <b>CAPÍTULO 5: ESPAÇOS POÉTICOS. CRIAÇÃO E COMPOSIÇÃO .....</b>               | <b>237</b> |
| 5.1. ENCENAÇÃO, ESTÓRIA E HISTÓRIA.....                                       | 239        |
| 5.2. COMPOSIÇÃO, ESPAÇO E CRIAÇÃO .....                                       | 246        |
| 5.3. LUZ, POESIA E EMOÇÃO .....   | 253        |
| 5.4. MONTAGEM: ESPAÇOS VAZIOS, TEMPOS MNÉSICOS.....                           | 258        |
| <b>TERCEIRA PARTE: DO FILME COMO ARQUITECTURA.....</b>                        | <b>263</b> |
| <b>CAPÍTULO 6: MATÉRIAS PLÁSTICAS DO FILME.....</b>                           | <b>265</b> |
| 6.1. ESPAÇOS EXCÊNTRICOS: LUZ E MODELAÇÃO EM ANTONIONI .....                  | 269        |
| 6.2. <i>CHUNG KUO</i> , <i>CINA</i> : PERCEPÇÃO E ATMOSFERA DOS LUGARES ..... | 284        |
| 6.3. <i>BLOW UP</i> : O SENTIDO DO FILME ENTRE REAL E IMAGINAÇÃO.....         | 297        |
| 6.4. <i>IL GRIDO</i> , A PASSAGEM: FORMAS DO ESPAÇO E DA LUZ.....             | 312        |
| <b>CAPÍTULO 7: CINEMA ORGÂNICO. CONSTRUÇÕES E RELAÇÕES.....</b>               | <b>331</b> |
| 7.1. LUGARES SEM TEMPO: ANATOMIA DO ESPAÇO FÍLMICO .....                      | 332        |
| 7.2. <i>THE PASSENGER</i> : INSCRITO NO VENTO.....                            | 337        |
| 7.3. <i>ZABRISKIE POINT</i> : ESPAÇOS INFINITOS ANÁTEMAS DO DESERTO .....     | 347        |

|  |            |
|--|------------|
| <b>QUARTA PARTE: PAISAGEM, SUBLIME E ESPAÇO FÍLMICO .....</b>          | <b>357</b> |
| <b>CAPÍTULO 8: PAISAGENS INTERIORES. OS QUADROS DA TRILOGIA.....</b>   | <b>359</b> |
| 8.1. <i>L'AVVENTURA</i> : FILMAR AS PAISAGENS DA ALMA.....             | 374        |
| 8.2. <i>LA NOTTE</i> : O CINEMA DA (NÃO) EXISTÊNCIA.....               | 388        |
| 8.3. <i>L'ECLISSE</i> : FORMAS DA LUZ E DA SOMBRA.....                 | 401        |
| <b>CAPÍTULO 9: OS SEIS C'S DA CINEMATOGRAFIA DE ANTONIONI.....</b>     | <b>417</b> |
| 9.1. <i>IL DESERTO ROSSO</i> : MENTE, MEMÓRIAS E EMOÇÕES .....         | 420        |
| 9.2. <i>IL MISTERO DI OBERWALD</i> : AS CORES DA LUZ .....             | 439        |
| 9.3. <i>IDENTIFICAZIONE DI UNA DONNA</i> : SOLIDÃO E RESISTÊNCIA ..... | 446        |
| 9.4. VÓRTICES DO CINEMA: ÚLTIMOS FILMES, TODOS OS FILMES .....         | 452        |
| <b>CONCLUSÃO .....</b>   | <b>487</b> |
| <b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>                                | <b>503</b> |
| <b>FILMOGRAFIA DE MICHELANGELO ANTONIONI.....</b>                      | <b>527</b> |
| <b>FILMOGRAFIA/OUTROS .....</b>  | <b>534</b> |
| <b>ÍNDICE REMISSIVO.....</b>   | <b>535</b> |



## LISTA DE ABREVIATURAS

§ - Parágrafo

AP – “Antes do Presente” ou BP=Before Physics (AD 1950). Vulgarmente utilizada em Arqueologia e Geologia a abreviatura significa “Antes do presente”. A abreviatura é a tradução da BP (*Before Physics*) e foi adoptada em 1954. Por convenção, estabeleceu-se o ano de 1950 do calendário gregoriano como origem da escala temporal para uso da datação por rádio carbono ou Carbono 14 ( $^{14}\text{C}$ ).

fMRI - *Functional Magnetic Resonance Imaging*.

ISC - *Inter-Subject correlation analysis*.

P&B – Preto e Branco.

POV – *Point of View* (Ponto de Vista/Ângulo).

WIM – “*What if Mechanism*”.



## INTRODUÇÃO

*«Etenim omnes artes, quae ad humanitatem pertinent, habent, quoddam commune vinclum et quasi cognatione quadam inter se continentur.»<sup>1</sup>*  
(Cícero)

*Luz, espaço, tempo e som* são matérias fílmicas do cineasta. É com elas que se cumpre, ou não, o objectivo de David Wark Griffith (1875-1948) quando diz: “O que eu quero é fazer-vos ver...”. É também com estas “matérias” e respectivas apresentações que o filme se inscreve numa história cultural da visão, onde arte e memória são conceitos recorrentes. Tais matérias são, como se sabe, muito vastas e têm sido exploradas do ponto de vista fílmico e cinematográfico, por inúmeros teóricos do cinema e, mais recentemente, pela filosofia do filme. O objectivo deste trabalho não é, no entanto, fazer a exposição exaustiva das teorias, nem a sua revisão ou apologia, mas perceber como é que, aproximando-se ou afastando-se dessas mesmas teorias, o cinema de Michelangelo Antonioni (1912-2007) se pode pensar no âmbito dos dois primeiros conceitos propostos – o *espaço* e a *luz* –, quer numa aproximação às vertentes ecológica e cognitiva da percepção visual, quer numa outra perspectiva, comunicacional e, por vezes, simultaneamente poética, cujas coordenadas escapam, de algum modo, à rigidez teórico-prática dos próprios conceitos científicos e filosóficos.

Neste contexto, é importante definir, desde logo, o conceito de *espaço* – subsidiário dos conceitos de *luz* e de *memória* –, na sua relação com as principais teorias da percepção visual, embora não se pretenda fazer uma análise matricial e objectiva dos filmes, unicamente com recurso às mesmas.

O cinema em geral e, particularmente, os filmes de Antonioni, são exemplo de um espaço complexo e múltiplo que participa, em simultâneo, de um tempo interior e exterior

---

<sup>1</sup> *I.e.*, «Pois todas as artes e ciências próprias do ser humano estão entre elas relacionadas como parentes». Referência de Dieter Wuttke (*Über den Zusammenhang der Wissenschaften und Künste*, 2002) ao conceito de *ars*. «A par da *philosophia*, existem outros conceitos que exprimem a visão holística, como em grego *enkuklios* – paideia –, que quer dizer educação cíclica e holística. E ainda o conceito latino ‘*ars*’ (habilidade artística e científica). [...] A equivalência alemã para *ars* era, até aos fins dos séculos XVII/XVIII, a tão famosa palavra ‘*Kunst*’, cujo significado original só recordamos, quando dizemos: «*Kunst kommt von Können*», ou seja, a arte vem do saber fazer. Mas já não nos lembramos, hoje em dia, que ‘*Kunst*’, no seu significado original, também incluía ciência» (cf. Wuttke, 2002: 38-40).

– uma *durée*, no sentido que lhe dá Henri Bergson (1859-1941). A ideia de espaço para a qual remete o cinema de Antonioni é, também, a noção de *espaço ideal* da arquitectura, aquele que funde as quatro dimensões; é o espaço onde a relação das imagens com a vida se dimensiona a três níveis: *representação* (percepção-espaço-arquitectura); *apresentação* (Luz-Espaço-Filme) e *auto-reflexividade* (Espaço-Memória-Cinema). Daí que o filme, enquanto objecto artístico e do conhecimento, se nos apresente, ora como um *quiasma* pontyano – uma fusão entre os fenómenos e o corpo a que Maurice Merleau-Ponty (1908-1961) chama *chair*<sup>2</sup> –, em que se verifica uma certa “simbiose” entre o *eu* e as coisas, por mais distantes que elas possam parecer; ora como marca de diferenciação entre o interior e o exterior, o sujeito e o objecto, através de uma experiência visual (não necessariamente tributária do visível e, portanto, da fenomenologia), num movimento de dissociação do espírito e da matéria, que não implica a retirada para além ou aquém do quadro, do enquadramento ou da tela de cinema, mas ao contrário, instaura a contiguidade entre o mundo, o homem e a obra.

A articulação entre o *eu* e o mundo é uma temática recorrente na filosofia. Henri Bergson, por exemplo, aqui referido numa citação de Gilles Deleuze (1925-1995), dizia que «[...] já não distinguimos na representação, as presenças puras da matéria e da memória, onde não vemos mais do que diferenças de grau entre percepção-recorências, recorências-percepção» (Deleuze, 1966:22). Merleau-Ponty, por sua vez, sustentava que a percepção é o lugar de entrelaçamento entre o *eu* e o mundo, justamente através de uma imagem, uma figura. Estas e outras concepções relativas à percepção visual, influenciaram, desde sempre, toda a reflexão teórica sobre o cinema. Consequentemente, o filme é tendencialmente considerado e analisado num esquema dicotómico de mútua exclusão, ora numa perspectiva estritamente cognitiva (e funcional), ora numa perspectiva estética, perdendo-se no gesto da delimitação, a imagem de um “cinema total” que não pode ser considerado, jamais, a soma das suas partes. Deste modo, a nossa proposta passa por um conceito de cinema abrangente, cujos princípios e singularidades se inscrevem no filme, mas estão já no homem e no mundo. A proposta exige uma abordagem multidisciplinar e uma percepção de índole construtivista (imbricadas na realização/recepção), ambas ancoradas no conhecimento, mas também numa averiguação do imponderável poético do gesto da

---

<sup>2</sup>Enquanto conceito operativo proposto por Merleau-Ponty a “*chair*” – que remete para o carnal, mas não é necessariamente a “carne” – é constituída pela “rede dos sentidos” e pode ser, talvez, traduzido por *pele*, enquanto “tecido” que envolve o corpo e na medida em que remete para a superfície, que se prolonga na profundidade e que estabelece a relação com o mundo.

criação, delimitado por práticas que inscrevem rupturas e continuidades no sistema das artes.

## 1. Sobre o tema e os seus objectos

Neste contexto, o tema específico da tese é “a luz e a arquitectura do espaço no cinema de Michelangelo Antonioni”, num quadro de análise que reenvia, pontualmente, para as problemáticas da percepção, da memória e da emoção, mas também o domínio da criação e da imaginação. Não pretende ser uma monografia sobre Antonioni<sup>3</sup>, nem analisar todos os filmes do cineasta. O nosso objectivo é traçar o mapa das relações possíveis do cinema do autor, com as questões referidas em epígrafe. A proposta de um conceito de cinema que ultrapassa o domínio do dispositivo, e procura responder às hipóteses colocadas, nomeadamente a conjectura de que o filme, embora mais associado à condição de forma de expressão e arte, partilha com os outros saberes, um valor de carácter antropológico e epistemológico, no seu sentido lato, por via da percepção, memória e imaginação. No caso específico dos filmes de Antonioni, esses valores são evidenciados pelo exercício de um estilo que inscreve tais matérias numa reflexão possível sobre o mundo e a condição humana.

O trabalho pressupõe, essencialmente, uma ideia de cinema ainda ancorada no filme-película, que não dispensa, por agora, a projecção, mesmo quando se abordam obras rodadas ou pós-produzidas com outros meios tecnológicos (e.g. fita magnética, câmaras videográficas, etc.), como é o caso de *Il Mistero di Oberwald* (Itália, 1980). O tema é assumidamente trabalhado no contexto da filmologia, disciplina claramente tributária da psicologia da percepção visual e que permite estabelecer uma das matrizes possíveis da relação do cinema com a condição humana. Não excluimos, também, a hipótese fundamental de uma permanência e continuidade do conceito de cinema, antes e depois da “invenção” do dispositivo cinematográfico, razão pela qual se procura nas origens do “acto cinematográfico”, ou nas práticas da artes plásticas, em momentos históricos precisos, as marcas dessa continuidade. A pressuposição justifica, portanto, a contextualização histórica das reflexões em momentos anteriores ao aparecimento do cinematógrafo, e as referências explicativas e argumentativas às artes, às ciências e à filosofia.

---

<sup>3</sup> Existem diversas monografias sobre o cineasta, escritas por autores consagrados, nomeadamente, Pierre Leprohon (*Michelangelo Antonioni, An Introduction*, 1963), René Prédal (*Michelangelo Antonioni ou la Vigilance du Désir*, 1991) e Aldo Tassoni (*Antonioni*, 1995), entre outros.

No que diz respeito ao objecto, trata-se de trabalhar a obra de Michelangelo Antonioni, particularmente as duas trilogias e os últimos filmes, do ponto de vista de uma concepção de “arquitectura do espaço interior/espaço exterior” tributária dos enquadramentos da realidade (e.g. paisagens, lugares, ruas, edifícios, etc.) e da exploração de elementos fílmicos (e.g. luz, *mise en scène*, ponto de vista, movimentos de câmara, etc.). A opção pela obra de Antonioni é providencial, na medida em que se trata de um cinema em que o espaço constitui a pedra (e a superfície) basilar, onde se jogam todas as relações possíveis entre os objectos, as personagens, os homens e o mundo. Um cinema onde o *espaço da diegese* ou a sua ausência, quando/e se estruturado, não tem limites físicos, sendo o mais virtual de todos os espaços virtuais construídos pelo filme, com a particularidade de instaurar dimensões que se prolongam para além do plano da visibilidade. Um cinema em que o *espaço visível da tela* é apenas um dos múltiplos enquadramentos de uma “realidade” (e da sua fantasia) cuja imagem se oculta ou desvela, na profundidade da imagem, ou na sua superfície. Enfim, um cinema do *espaço acústico e tonal*, que partilha com os elementos visuais, o domínio da memória, da mente e da imaginação, em marcas fílmicas ora visíveis ora invisíveis, mas, em todo o caso, sempre visuais.

*Espaços outros* – entre o cinema e a vida – todos esses a que nos acabámos de referir, constituem elos possíveis entre o cineasta, as suas personagens e o espectador. E é nas relações entre estes espaços que se definem os estilos; os cinematográficos – frequentemente conotados com o género –, e fílmicos ou de autor, como é o exemplo de Michelangelo Antonioni. No caso do filme narrativo clássico, há, por vezes, a negação da existência dos dois últimos espaços referidos, para fortalecer e apoiar a referencialidade do primeiro, a diegese, linear por defeito e definição, que se inscreve no quotidiano, reconhece-se nos seus ritmos e soluções, favorece a identificação e a projecção psicológica. Quando uma personagem olha e fala para a plateia, isto é, para a câmara, reconhece que é visto e ouvido num espaço diferente e exterior, registando o único momento possível de transgressão e quebra da narrativa, que redobra o efeito de real. Os três espaços são unidos pela prática do filme, e a sala de projecção constitui-se como espaço cinematográfico que inclui os três espaços, isto é, como lugar onde o discurso cinematográfico se desenvolve. Mas é, justamente, na subversão desta articulação funcional dos espaços que Antonioni se distingue, abrindo ao filme a possibilidade de inscrição de diversos níveis de compreensão.

Em suma, organizada em torno da relação percepção/espaço/filme e das temáticas visibilidade/luz/memória/visualidade, a reflexão sobre os filmes de Antonioni é uma proposta de compreensão do espaço fílmico (pictórico e plástico) como uma das “imagens”

possíveis do espaço-tempo mental e mnésico (configurado na percepção e memória do espaço envolvente). Daí uma reflexão sobre a «*Luz e arquitectura do espaço no cinema: Imagem, memória e emoção na década da mente*», onde se procura delimitar as fronteiras da relação, através da evidência das marcas da natureza (e do corpo), em absoluta consonância e harmonia com as marcas da criação, *i.e.* a “matéria” de que o filme é feito, e os efeitos dessa “matéria” sobre o mundo – e a delimitação de uma condição humana – que assume, por vezes, a configuração de uma espiritualidade da arte.

Objectos singulares de uma arte do filme que é, também, uma forma de expressão do designado “realismo interior”, os filmes de Antonioni são “constelações” (a metáfora é de Jean-Luc Godard e Youssef Ishaghpour)<sup>4</sup> onde o visível e o invisível nos interpelam continuamente, mapeando uma multiplicidade de questões que cruzam várias áreas disciplinares. A nossa análise e reflexão sobre essas mesmas questões não pode ser, como é óbvio, exaustiva, mas procuraremos evidenciar, por um lado, a exposição e compreensão das marcas que inscrevem a obra do autor numa problemática da luz e arquitectura do espaço no filme, em diálogo com as questões da visualidade e da memória, por outro, a potencialidade comunicacional de um cinema auto-reflexivo que revela a profundidade de um olhar antropológico.

## 2. Sobre as Propostas e os Objectivos

Menos no contexto de uma perspectiva estética, do que na procura de um fundamento epistemológico das imagens filmicas, este trabalho não é uma interrogação do cinema no(s) seu(s) sentido(s), mas uma compreensão da sua dinâmica interna, reflectida pelos processos de criação (e codificação), e posteriormente identificada na recepção (e decodificação). Uma dinâmica que envolve vários aspectos da realidade (e.g. espaço e luz) e algumas funções cognitivas de base (e.g. percepção, memória e emoção) e que, no limite, pode denunciar factores fundamentais, internos e externos, da condição humana. Procuraremos, no entanto, salvaguardar o carácter intuitivo do cinema, bem como a sua dimensão poética, que não o impedem de participar, simultaneamente, do exercício racional de reflexão e do carácter implicitamente sensível de obra de arte.

---

<sup>4</sup> Cf. Godard, Jean-Luc & Ishaghpour, Youssef (2000). *Archéologie du Cinéma et Mémoire d'une Siècle*. (Tradução de John Howe: Cinema. *The Archeology of Film and the Memory of a Century*, Oxford, Berg, 2005).

Neste contexto, o principal objectivo é, como já foi referido, o estudo da obra de Michelangelo Antonioni (1912-2007), pela observância dos princípios da teoria de Autor, procurando:

- a) Descrever e reequacionar conceitos ambivalentes, vulgarmente relacionados com o cinema, como é o caso das noções de *espaço, luz e imagem*;
- b) Demonstrar o domínio cognitivo do processo de realização do filme e da interrogação da natureza das relações entre *imagem fílmica e realidade*;
- c) Mostrar até que ponto o processo de criação do filme está para além do filtro da História e mergulha nos conceitos modernos e incontornáveis de *mente e imaginação*;
- d) Interpelar as Teorias do Filme, e confrontá-las com a emergência de contornos específicos de abordagem filosófica, cada vez mais sistematizados pela Filosofia do Cinema;
- e) Demonstrar que uma perspectiva historicista é redutora, no movimento de reflexão sobre os filmes, que encerram, nos seus próprios mecanismos, uma resposta original, e não se conformam aos contornos das teorias aplicadas.

### **3. Sobre a Metodologia e a Estrutura Conceptual**

Uma questão que nos parece essencial é a referência às opções metodológicas que decorrem quer da natureza dos objectos, quer da delimitação do próprio tema. Perante a amplitude de uma problemática cujas palavras-chave dariam, elas próprias, matéria suficiente para longas dissertações, tornou-se claro que seria impraticável (e, em alguns casos, até mesmo inadequada) uma exposição exaustiva da história dos conceitos e das teorias do filme ou outros, do ponto de vista científico, filosófico, artístico, etc. Por isso, optámos por limitar essa exposição aos conceitos directamente relacionados com as perspectivas de análise dos filmes, e sempre no sentido da clarificação e delimitação do seu significado, no contexto específico do tema. Neste sentido, quer a abordagem positivista e resumida da temática da percepção do ponto de vista histórico, quer outras incursões conceptuais, descritivas ou narrativas, têm como objectivo identificar factores e contributos importantes para uma argumentação teórico-prática posterior, de análise e compreensão dos filmes. Procura-se, sobretudo, tornar mais clara a exposição da relação entre áreas disciplinares tão diversas como a pintura, o cinema, a filosofia, a comunicação, a psicologia da percepção e até mesmo a física (no aspecto específico da luz, por exemplo).



É importante referir que não se pretende integrar a análise dos objectos em qualquer sistema filosófico ou científico, ou estabelecer comparações, em todo o caso, estéreis e inconsequentes, nem demonstrar aspectos científicos ou teorias filosóficas, remotamente relacionados com o domínio das imagens fílmicas. Em questões de abordagem metodológica, o nosso trabalho inscreve-se totalmente no domínio das Humanidades e das Artes (particularmente a Filmologia e a Comunicação), recorrendo, ocasionalmente, e sem pretensões, a conceitos científicos e reflexões filosóficas que possam contribuir para a expressão das ideias.

É ainda mais relevante, desde já, clarificar os limites dos conceitos e da analogia entre o cinema e os diversos domínios da ciência e da filosofia. Neste contexto, consideramos que, com as devidas ressalvas, há teorias e conceitos a que podemos recorrer pela comparação, sem prejuízo do seu rigor científico ou filosófico. Não está em causa o tratamento exaustivo e multidisciplinar de questões como o *espaço*, o *tempo*, o *espaço-tempo* ou a *memória*, por exemplo, já que este é um trabalho sobre *Cinema* e, em particular, sobre o *filme* e as suas formas, que representam (ou desvelam) problemas equacionados (alguns até já respondidos) pela ciência ou a filosofia. Neste contexto, toda a metáfora utilizada é, muito provavelmente, mais poética do que teórica.

Fazenco eco de um pressuposto comunicacional relevante, o da existência de um plano de lisibilidade das imagens radicado sobretudo na sua dimensão visual, questão também ela referenciada neste trabalho, são ainda considerados, para uma análise mais detalhada, os filmes *Zerkalo* (*O Espelho*, Andreï Tarkovsky, URSS, 1975), *Close-Up* (*Nemaye nazdik*, Abbas Kiarostami, Irão, 1990) e *Memento* (Christopher Nolan. EUA, 2000), quer pela proximidade temática subjacente a cada um deles (e.g. memória, identidade, cinema, etc.), quer pela especificidade dos objectos em relação às questões fílmicas tratadas nesta tese (e.g. espaço/*mise en scène*, luz, etc.). Além disso, é possível reconhecer, nestes filmes, um traço relativamente subliminar, comum ao cinema de Antonioni – a apresentação/representação de marcas da condição humana – que é resultado de um “modo de fazer filme” que interroga, directamente, os processos de percepção (e.g. percepção das formas; percepção das relações espaciais, que envolve profundidade, orientação e movimento; percepção da luz e das cores; percepção das emoções, etc.). As referências ocasionais a outros filmes, que por questões práticas e de delimitação temática, não é possível trabalhar aprofundadamente, sublinham, também, a “unidade” de uma ideia de cinema que atravessa épocas, fronteiras e estilos, e encontra na diferença do seus objectos, o “presente” e a sua História.

A organização dos capítulos procura evidenciar, por um lado, a transversalidade do tema proposto, cuja conceptualização impele, continuamente, à interdisciplinaridade, por outro a inter-relação das questões trabalhadas. No processo de investigação não seguimos, portanto, em rigor, um modelo historicista, embora, ocasionalmente, seja pertinente a utilização do factor diacrónico. Parafraseando Carl Plantinga (“Film Theory and Aesthetics: Notes on a Schism”, 1993), o que muitos teóricos do cinema procuram, nas suas investigações do fenómeno do filme, são modos explícitos de ligar os filmes a condições históricas particulares e a ideologias. Outros destacam as influências mútuas entre política e estética, numa apologia do multiculturalismo. Um e outro método seriam, talvez, perfeitamente possíveis no contexto de reflexão sobre o cinema de Antonioni. Mas, porque as questões abordadas neste trabalho são mais “trans-históricas” e “universais” do que estruturais ou evolutivas, não seguimos particularmente um método historicista ou estruturalista. Procurou-se, essencialmente, fazer uma sistematização crítica das questões onde convergem os factores formalistas e cognitivos, estruturais e estéticos, mas retomando sempre as outras questões de carácter humanístico.

No que diz respeito ao método específico de abordagem da obra de Michelangelo Antonioni, seguimos um processo com três estratégias de análise distintas; a) identificação, leitura e correlação da bibliografia existente sobre o autor e os filmes, incluindo entrevistas, diários, *scripts* e outros escritos de Antonioni; b) visionamento da filmografia do cineasta e documentários sobre o autor e as obras; c) análise das imagens dos filmes, tendencialmente nas perspectivas hermenêutica, filmológica e comunicacional, sem prejuízo da comparação com outras perspectivas possíveis, nomeadamente a filosófica. A opção pela argumentação das questões de cada filme em torno de uma ideia ou conceito (e.g. matérias plásticas, paisagem, existência, etc.) convém à menor repetição possível de argumentos, tarefa particularmente difícil devido à sobreposição e recorrência de métodos e problemáticas equacionadas por Antonioni.

No processo da escrita, tomou-se como princípio metodológico, sempre que possível, a legitimação das teorias e ideias dos autores referenciados, nomeadamente através da citação, que procurámos fazer com rigor e imparcialidade, mesmo quando em discordância com os mesmos. Finalmente, procurámos demonstrar, através de uma dialéctica imagem/texto, as nossas hipóteses iniciais, propondo um trajecto reflexivo que parte de pressupostos filmicos observáveis para explicar a dinâmica da “*Luz e Arquitectura do Espaço no Filme: Imagem, Memória e Emoção na década da Menté*”.

## **Primeira Parte: Espaço, Percepção e Cinema**



## Capítulo 1: Conceitos de espaço

«*Oh, I'd give anything to get out of Oz altogether; but which is the way back to Kansas?*» (Dorothy in *The Wizard of Oz*, Victor Fleming, 1939)

«*Somente o shintai, ou seja, portanto, o ser sensível que reage ao mundo, pode realizar e compreender a arquitectura. [...] O sentido do espaço não é o resultado de uma visão única e fixa, mas de uma observação efectuada de diversos pontos de vista [...]*» (Tadao Ando in *Architecture and Body*, 1988)

O conceito de *Espaço* no filme está ligado às questões da percepção e da luz. A visão é, de certa forma, uma experiência espacial, ainda que ligada também ao tempo e ao movimento. Reportando à distinção operada pela filmologia, tanto os factos fílmicos como os factos cinematográficos – os primeiros remetem para a arte em si, os segundos para a sua dimensão de espectáculo do mundo – são, de algum modo, resultado de experiências espaciais. A história, bem como as teorias da ciência e da arte têm mostrado que há múltiplas formas de perceber e “construir” o espaço, com base na utilização de «chaves espaciais» que permitem interpretar visualmente o mundo e as suas representações. As relações utilizadas no cinema, bem como na arquitectura, na pintura, na fotografia ou no design, por exemplo, revelam bem a importância da percepção do *espaço*, embora os movimentos criativos da modernidade se centrem, cada vez mais, na questão do *tempo*.

Apesar da tendência neoplatónica para a relativização da preponderância e importância da visão, bem como do desempenho da percepção na experiência do real e, particularmente, das imagens ficcionais, não é possível ignorar que dois terços da informação sobre o mundo que nos rodeia chegam-nos através da visão, condicionando formas de pensar, agir e criar. No âmbito da questão do espaço vivencial, a visão continua a ser o sentido que melhor nos ajuda a perceber onde estamos, e a decidir qual o próximo movimento. A visão é importante na avaliação das distâncias, permite resolver complexos cálculos trigonométricos para a deslocação no espaço (atravessar a estrada, por exemplo) e, no limite, influencia a gestão do próprio tempo<sup>5</sup>. É indiscutível que a visão não é o único

---

<sup>5</sup> Para uma análise mais detalhada da questão, veja-se o capítulo “Understanding Visual Perception” in Wade, Nicholas J. and Swanston, Michael T. (2001). *Visual Perception, An Introduction*, Philadelphia, Taylor and Francis

sentido envolvido nas experiências fenomenológicas de percepção do mundo. Mas, no que diz respeito às artes visuais, e ao filme em particular, a visão continua a determinar formas e estilos de criação, através dos modos específicos de olhar, decisivos no momento da composição e de montagem, por exemplo. Imbricada nos processos cognitivos que, provavelmente, nos lançaram para o «topo da cadeia ecológica», a visão continua a ser um elemento importante no sistema perceptivo e, por conseguinte, na criação e/ou compreensão do espaço, seja qual for a sua natureza<sup>6</sup>.

A visão binocular estereoscópica e tridimensional, que reproduz a *profundidade de campo* e o *movimento*, delineando o espaço circundante é, ainda, um elemento importante no processo de representação do espaço, marcando o maior ou menor grau de verosimilhança das imagens. Tal como o movimento, a profundidade estereoscópica é, efectivamente, uma chave fundamental para as relações espaciais no meio circundante. Do ponto de vista cognitivo, é a «área visual temporal» (MT) e outras áreas correspondentes ao movimento, que providenciam a maior parte dos *inputs* visuais, ao córtex parietal posterior, onde o *espaço* domina<sup>7</sup>.

É importante salientar que, actualmente, a pesquisa sobre a *percepção do espaço* está centrada em duas grandes questões – a *percepção da distância* e a *percepção da dimensão* –, questões que podem ser relevantes para a análise fílmica, pelo modo como nos ajudam a

---

Inc.: «Atravessar a estrada requer uma coordenação das actividades nos diversos grupos de músculos que controlam a locomoção. No entanto, antes de começarmos a caminhar, há que tomar um conjunto de decisões com base na informação perceptiva. A que distância está a berma e em que direcção? Qual a largura da estrada e quanto tempo será necessário para a atravessar? Há algum veículo a aproximar-se? Qual a sua dimensão? Qual a distância a que se encontra? Qual a velocidade a que se desloca? Quanto tempo demorará a chegar mais próximo? Qual o tipo de veículo? Cada uma destas questões é orientada para um dos aspectos do ambiente tridimensional e da nossa relação com ele» (Wade and Swanston, 2001:2). Wade e Swanston consideram ainda, recorrendo à perspectiva teórica de James. J. Gibson, que, a questão da percepção do espaço está intrinsecamente ligada à questão do *movimento* e do *tempo*: «[...] Gibson incorporou a dimensão do tempo na percepção, de forma que toda a percepção é uma percepção do movimento» (Ibidem, 2001:4).

<sup>6</sup> Para James Maxwell, e numa perspectiva cosmológica, o «conhecimento da extensão física [espaço] e da duração [tempo] chega-nos sobretudo através do sentido da visão: muito pouco desse conhecimento teria sido adquirido por uma espécie sem o sentido da visão. É impossível ignorar os raios de luz enquanto mensageiros de direcção e duração provenientes de todas as regiões do universo visível» (Maxwell, 1920:140). Steven Pinker salienta que a função da visão é «descrever»: «Somos primatas – criaturas com uma visão superior – cuja mente evoluiu em torno deste sentido»./«A função do sistema visual não é entreter-nos com bonitos padrões e cores; a sua tarefa é fornecer-nos dados que permitam a interpretação das verdadeiras formas e matérias do mundo. A vantagem da selecção é óbvia: Os animais que sabem onde estão os predadores, a alimentação e os obstáculos, não morrem de fome, mantêm-se longe das garras dos seus predadores e contornam os precipícios» (Pinker, 1997:213-214)./«O que significa ver o mundo? Podemos descrevê-lo com palavras, claro, mas podemos também ajustá-lo, manipulá-lo fisicamente e mentalmente, ou guardá-lo na memória para futura referência. Todas estas proezas dependem da construção do mundo como coisa real e material, não como objecto de inspiração psicadélica da imagem da retina» (Pinker, 1997:213).

<sup>7</sup> Para uma análise mais detalhada das questões da visão estereoscópica e do movimento, do ponto de vista das neurociências ver Britten, Kenneth H. (2008). *“The Middle Temporal Area: Motion Processing and the Link to Perception”* in Chalupa, Leo M. e Werner, John S. Edited by (2004). *The Visual Neurosciences*, Vol. 2, Cambridge, MIT Press, pp. 1203-1216.

compreender a eficácia das imagens ao nível perceptivo e cognitivo (e.g. o *realismo* da imagem, as emoções desencadeadas pelo filme, etc.).

A informação sobre a *distância* – questão que, segundo José Morais, é a que mais tem ocupado os investigadores<sup>8</sup> – é obtida através de vários índices:

- a) Os índices *monoculares estáticos*: dimensão, sombra, interposição, perspectiva;
- b) Os índices *monoculares dinâmicos*, nomeadamente a *paralaxe do movimento*, i.e. o facto de os objectos se deslocarem no campo visual a uma velocidade angular que depende da distância;
- c) Os índices *binoculares*, que resultam do facto de os dois olhos captarem duas imagens que são ligeiramente diferentes, o que causa contraste e permite a profundidade de campo.

Reportando-nos à alínea a), o facto de percepcionarmos no campo visual objectos dos quais conhecemos a *dimensão* permite estimar a distância a que se encontram, ajudando também a situar outros objectos desconhecidos colocados mais próximo ou mais longe. Também a *sombra* e a distribuição das sombras sobre uma superfície fornecem informação sobre a forma; assim como a *interposição*, no caso da existência de objectos que, normalmente se encontram mais próximos e ocultam parcialmente os que se encontram mais longe. Neste aspecto, e no caso das imagens, quer a *perspectiva geométrica*, linear ou regressiva (identificada com a representação renascentista), quer a *perspectiva atmosférica* (claramente ligada à arte moderna e à fotografia) são tributárias dos *índices monoculares estáticos*. Do ponto de vista da representação, ambas podem ser relacionadas com a psicologia americana dos anos 50, nomeadamente James Gibson (1904-1979)<sup>9</sup>.

A importância de vivermos num *mundo de superfícies*, em que a *distância* afecta a imagem das suas texturas sobre a retina, foi particularmente enfatizada pelo ponto de vista ecológico de James Gibson. Basicamente, e no contexto específico da percepção visual, para toda a superfície que não é perpendicular ao olhar, a imagem apresenta um gradiente de textura e a evolução sistemática da textura permite especificar a inclinação e a forma da superfície. São os gradientes de textura que determinam um quadro de referência

---

<sup>8</sup> Sobre esta questão ver a entrevista de Émile Noël a José Morais, à data integrado no *Laboratoire de Psychologie Expérimentale de l'Université Libre de Bruxelles*. In Noël, Emile (Entrevistas e Org.) (1983). *L'Espace et le Temps aujourd'hui*, Paris, Éditions du Seuil, 1983, pp. 149-163.

<sup>9</sup> James J. Gibson (1904-1979), Psicólogo americano, é considerado um dos mais importantes psicólogos do século XX, sobretudo pelo seu contributo para o estudo e compreensão da percepção visual. A obra *The Perception of the Visual World* (1950) é considerada um clássico, nesta área de estudos. Actualmente, o *Center for the Ecological Study of Perception*, sediado na *University of Connecticut*, continua a sua linha de investigação.

constituído pelo solo, as paredes, etc. Portanto, no quadro dos *índices monoculares estáticos*, a distância percebida dos objectos é sempre dependente do ponto em que estes entram em contacto com essas superfícies. Ainda neste quadro, outra questão relevante é a *constância da dimensão*, mesmo perante a variação da imagem retiniana em função da distância à qual o objecto se encontra; *i.e.* quanto mais longe está o objecto mais pequena é a sua dimensão na retina mas, apesar desta variação, somos capazes de estimar a dimensão constante do objecto (cf. Morais apud Noël, 1983:154).

A imagem mental do mundo que a arte visual da representação tem procurado expressar é, com efeito, uma conjugação dos *índices monoculares estáticos* com os *índices binoculares*, em parte responsáveis pela percepção da profundidade. O tão reclamado realismo cinematográfico, bem como as mais recentes experiências do cinema digital – passando pelas diversas fases do cinema 3D ou a utopia da generalização do filme ficcional em holograma – são, também, decorrentes da procura de uma verosimilhança entre a percepção do real e as imagens da arte.

Quanto à alínea b), a compreensão do *movimento*, enquanto *índice monocular dinâmico* é, como veremos, frequentemente reclamado nas inúmeras referências ao processo do invenção do dispositivo cinematográfico, e, também, no estabelecimento de uma relação do filme com o pensamento e a mente. *I.e.*, para o estabelecimento de um ponto de vista cognitivo. Empiricamente, o que acontece quando seguimos com o olhar o movimento de um objecto parece ser similar ao que se passa quando a câmara executa um movimento panorâmico ou um plano de perseguição. Este «movimento induzido» é um dos aspectos da percepção do movimento num plano frontal. Nas cenas de dança ou outras cenas dinâmicas ou coreografadas, por exemplo e, segundo Hochberg, «em todos os filmes em que o conteúdo visual é definido pelo tema [do movimento], a câmara e a montagem estão de imediato relativamente expostos a um estudo visual e crítico na apreciação do filme. Tal estudo pormenorizado do movimento parece importante, tanto para entender o filme como para a compreensão do processo cognitivo» (Hochberg and Brooks, 2007:379).

Tudo isto significa, também, que não percebemos realmente o espaço ou o tempo em si. Quando falamos de percepção do espaço, estamos na verdade a falar de objectos que têm uma certa extensão e que estabelecem relações de posição e orientação entre eles, e em relação com o observador. No caso da percepção do tempo, estamos perante a percepção de acontecimentos que têm uma certa duração, e que ocorrem numa determinada ordem (cf. Noël, 1983). Toda a composição, iluminação, *mise en scène* e *mise en*



*place* no filme remetem para a percepção do espaço, enquanto o próprio processo de filmagem e montagem estão ligados à percepção do tempo.

Em *Cours sur la Perception*<sup>10</sup>, no capítulo dedicado à questão da *percepção do espaço*, Gilbert Simondon (1924-1989) começa por referir que o *espaço* «não é um objecto», mas «uma dimensão primária do meio». Embora «o ajustamento sensorial ao espaço possa existir num mundo sem objectos, isto é, sem descontinuidades, nem singularidades» (Simondon, 2006:285), a humanidade «inventou» objectos que se apõem e prolongam a dimensão espacial. Nesse processo, diz o autor, são o *volume* e o *relevo* dos objectos que unem a percepção secundária à captação primária do espaço como extensão do meio. Ora, é justamente essa junção que pode originar ilusões e *trompe l'oeil*<sup>11</sup>, em virtude da sua origem híbrida; «tais são [por exemplo] as dificuldades da perspectiva, que ordena os objectos constantes num espaço capaz de os deformar» (Simondon, 2006:285).

No prefácio à obra de Simondon, Renaud Barbaras escreve que, para o autor, a percepção é uma «modalidade privilegiada de relação viva e activa do homem com o seu mundo». É nesta natureza interactiva, entre uma *ordem primária* (espaço-meio-superfície) e a *ordem secundária* da percepção (espaço-meio-homem), que a mente encontra, quase sempre, terreno fértil para criação de imagens produtivas, nomeadamente no processo de realização, bem como na ulterior percepção do filme. A nossa referência à obra prende-se com o facto

---

<sup>10</sup> A obra *Cours sur la Perception* (1964-1965), publicada pela primeira vez, em 2006, reúne os textos de Gilbert Simondon (1924-1989), que constituíram a base de um curso sobre a temática da *percepção* proferido pelo filósofo francês na Sorbonne, no ano lectivo de 1964-1965. No prefácio à obra, Renaud Barbaras, Professor de Filosofia Contemporânea na Universidade de Paris-I, refere que o autor não define aqui o conceito de percepção, nem se interroga sobre o valor objectivo, a função ou o lugar da percepção no processo do conhecimento. Simondon influenciou autores como Gilles Deleuze (1925-1995) e, mais recentemente, o filósofo francês Bernard Stiegler (1952-), director do *Institut de Recherche et d'Innovation* (IRI) e do Departamento de Desenvolvimento Cultural do *Centre Georges Pompidou*, e o filósofo e antropólogo Bruno Latour (1947-). Stiegler é autor das obras *La technique et le temps: Le temps du cinéma et la question du mal-être* (2002), *De la misère symbolique: La Catastrophé du sensible* (2004), entre outras. Latour escreveu *Nous n'avons jamais été modernes* (1991), *Aramis ou l'amour des techniques* (1992), entre outras, e comissariou a exposição *Iconoclash: fabrication et destruction des images en science, en religion et en art* (2002).

<sup>11</sup> O *trompe l'oeil*, expressão criada no século XIX, remete para uma técnica de composição na arte. Na pintura, reenvia para a ilusão de relevo e de realidade. A técnica do *trompe l'oeil* é um jogo sobre as regras da perspectiva, da qual os pintores antigos exploraram todas as possibilidades. Foi abandonada na época bizantina e na Idade Média até Giotto di Bondone (c. 1267-1337). Os pintores italianos e holandeses retomam a técnica a partir do século XIV, nas composições decorativas e nos quadros de cavalet. É, de certa forma, um modo de concorrência com a arquitectura e a escultura. Ainda no século de Luís XIV, o *trompe-l'oeil* em cinzento imitava o baixo-relevo, enquanto os grandes pintores de tectos procuravam dar a ilusão que as suas personagens se destacavam das cornijas ou se afastavam através das clarabóias abertas sob o infinito. O *trompe l'oeil* foi, também, muito representado na *natureza-morta* a partir do século XV. O facto de o *trompe l'oeil* pôr em causa a essência mesma da pintura, cuja ambição é mais a representação do que a ilusão, terá sido um dos motivos porque foi banida da pintura no século XIX. No entanto, a técnica reaparece no início do século XX com o cubismo, nomeadamente Georges Braque (1882-1963) e Pablo Picasso, 1871-1973) e, depois, com o surrealismo. Para os surrealistas, o *trompe l'oeil* é o fim de uma “filosofia” que separa o mundo da mente, porque dá um plano de realidade às criações da imaginação, perturbando assim, até à vertigem, as relações entre real e irreal (cf. Néraudau, 1985:473).

de assumirmos, neste trabalho, a relevância do seu conceito de percepção, nomeadamente, enquanto «modo de exploração e elaboração do mundo» que, obviamente, se reflecte nos «modos de fazer mundos» no cinema. Esta perspectiva está, como veremos, particularmente relacionada com a perspectiva ecológica de Gibson e foi trabalhada no contexto da teoria do cinema por Joseph Anderson em *The Reality of Illusion, An Ecological Approach to Cognitive Film Theory* (1996). No contexto do filme a percepção assume, tal como para Simondon, toda a preponderância biológica, na medida em que somos permanentemente confrontados com questões de *forma, composição, movimento, distância ou proximidade espacial, fluxo temporal*, entre outras pequenas e grandes percepções, que são indissociáveis do homem, enquanto organismo vivo. E o modo como apreendemos e usamos a informação processada pelo mecanismo da percepção, num movimento de interacção (acção-reacção), está na base de toda e qualquer apreensão do espaço da realidade – do ponto de vista físico ou psicológico –, o que determina a construção, bem como a recepção, do espaço ficcional, como é o caso do filme.

Uma breve incursão pela história das teorias da percepção visual permite compreender as premissas do problema, bem como a estreita relação que, por sua vez, a questão da memória mantém com o domínio do *espaço* e das imagens visuais. Três teorias são facilmente identificadas pelas demarcadas posições que tomaram relativamente à questão chave: *Porque é que as coisas/objects parecem o que parecem?* São elas o *Estruturalismo*<sup>12</sup>, a *Teoria de Gestalt*<sup>13</sup> e a *Óptica Ecológica*<sup>14</sup>. Uma quarta teoria da percepção – o *Construtivismo*<sup>15</sup> –

---

<sup>12</sup> O *Estruturalismo* é uma das primeiras aproximações à teoria da percepção. Ancorada nas visões da escola filosófica conhecida por Empirismo Inglês, e particularmente nos escritos de John Locke (1632-1704), George Berkeley (1685-1753) e David Hume (1711-1776), o Estruturalismo surge com as ideias introduzidas no novo campo da Psicologia pelo seu fundador, Wilhelm Wundt (1832-1920), na Alemanha, tendo sido posteriormente levadas para os EUA por um dos seus discípulos, Edward Titchener (1867-1927). As características principais da teoria estruturalista, enquanto teoria da percepção visual, remetem para o empirismo, o atomismo, o organismo, a analogia teórica com a Química e a introspecção treinada.

<sup>13</sup> Os mentores da *Gestalt*, Max Wertheimer (1880-1943), Wolfgang Köhler (1887-1967) e Kurt Koffka (1886-1941), rejeitam quase todos os pressupostos do estruturalismo; as assunções teóricas de atomismo e empirismo, a analogia com a Química e o método de introspecção treinada. Enquanto teoria da percepção visual, a *Gestalt* defende o nativismo, o holismo e a introspecção. Os Gestaltistas foram bem sucedidos na argumentação contra os seus predecessores mas foram-no menos bem na promoção da sua própria teoria.

<sup>14</sup> A teoria Ecológica, enquanto teoria clássica da percepção, foi inicialmente o trabalho de um único homem, James Jerome Gibson (1904-1979), da Cornell University. O seu trabalho de identificação de fontes de informação na estrutura da imagem precedeu a moderna pesquisa da visão computacional.

<sup>15</sup> Hermann von Helmholtz (1821-1894) é considerado o pai do Construtivismo. Como cientista, destacou-se em diversas áreas do conhecimento, nomeadamente em *Fisiologia* e *Psicologia Fisiológica* – para as quais contribuiu com estudos nas áreas da visão, percepção visual, percepção espacial, visão a cores, sensação de tonalidade sonora e percepção do som. Na *Física* e na *Filosofia da Ciência* estabeleceu a relação entre as leis da percepção e as leis da natureza. O seu trabalho terá sido profundamente influenciado pela filosofia de *Johann Fichte* (1762-1814) e *Immanuel Kant* (1724-1804), nomeadamente na procura de provas empíricas para as questões da fisiologia.

é defendida por teóricos contemporâneos como Irvin Rock<sup>16</sup>, Richard Gregory (1923-2010)<sup>17</sup> e Julian Hochberg<sup>18</sup>, e decorre do desenvolvimento e problematização das três teorias anteriores. O construtivismo representa, por conseguinte, uma aproximação à teoria da percepção actualmente dominante nos meios académicos e do conhecimento e conduz directamente à moderna visão do processamento da informação. É importante referir que, paralelamente às investigações e práticas experimentais na área da percepção visual, Julian Hochberg tem evidenciado um interesse particular sobre o cinema, que materializou na escrita de diversos artigos científicos sobre as relações entre a percepção visual e o filme<sup>19</sup>. Outros cientistas e filósofos, nomeadamente Richard Gregory, Joseph Anderson e Gregory Currie têm ainda procurado estabelecer linhas de aproximação entre o filme e as questões da percepção e da imaginação, numa perspectiva cognitivista, à qual voltaremos.

De uma forma resumida, passamos então a referir as características essenciais das teorias da percepção visual, procurando entender a eventual correlação com o filme num quadro de análise dos elementos cognitivos e filosóficos.

### 1.1. As teorias da percepção visual, o espaço e o filme

Stephen Palmer (*Vision Science, Photons to Phenomenology*, 1999) refere o modo como a visão estruturalista está ancorada no processo pelo qual os elementos primitivos e indivisíveis da experiência, numa dada modalidade sensorial (elementos esses que os estruturalistas designam por «átomos básicos sensoriais»), evocam recordações de outros átomos sensoriais que foram associados na memória através de repetidas ocorrências anteriores. Tais associações ocorrem quando as experiências são suficientemente próximas

---

<sup>16</sup> Irvin Rock (1922-1995) mantém a teoria de que a percepção é um processo indirecto no qual a experiência visual é derivada por inferência, em vez de determinada directamente e de forma independente pela simulação retiniana. Para um aprofundamento desta questão ver a obra póstuma, *Indirect Perception* (Mit Press, 1997), que inclui maioritariamente textos do autor.

<sup>17</sup> Informação mais detalhada sobre as pesquisas de Richard Gregory (1923-2010), bem como alguns textos de sua autoria, sobre as temáticas que investigou até há pouco tempo, podem ser encontrados no site do autor <http://www.richardgregory.org/> (acedido em 08 de Outubro de 2009). Cf., particularmente, o texto “*Knowledge in Perception and Illusion*”.

<sup>18</sup> Julian Hockberg (1923-) trabalhou a percepção das imagens do filme e da dança, no contexto da teoria da «visão da mente». Cientista americano, foi pioneiro nas investigações sobre a questão da integração dos instantâneos visuais em perceptos do mundo, no que o autor designa por «mind’s eye». Tendo trabalhado sobre a percepção do movimento e da forma, procurou explicar um dos problemas da *Gestalt*, o modo como os perceptos estão estruturados para maximizar, por um lado a verosimilhança, por outro a simplicidade.

<sup>19</sup> Das reflexões sobre o filme, escritas em colaboração com Virginia Brooks, destacamos “*Film Cutting and Visual Momentum*” e “*Movies in the Mind’s Eye*” in Peterson, Mary A. et Al. (Edited by) (2007). *In the Mind’s Eye, Julian Hochberg on Perception of Pictures, Films and the World*, Oxford, Oxford University Press, pp. 206-228 e 376-391.

no tempo e no espaço e acima de um número suficiente de ocorrências. No caso da visão, os «átomos sensoriais» são pensados como experiências visuais de cor em cada região do campo visual, presumivelmente resultado da actividade dos “foto-receptores” individuais na retina. As sensações locais são combinadas em percepções por simples concatenação; *i.e.*, sendo colocadas como uma única que cria uma imagem por sobreposição de muitas transparências, cada uma contendo uma pequena porção de cor numa localização singular. Também se considera que as experiências visuais desencadeiam as memórias, a partir de outras modalidades sensoriais, por associação. A memória de um cão, por exemplo, é associada à forma como o cão ladra, cheira etc. A parte de um cão (e.g. a cabeça) é associada na mente do observador, à aparência das outras partes do corpo. Neste contexto, a percepção é uma operação que se supõe ocorrer de forma rápida, e por processos inconscientes de associação que acedem a memórias adquiridas previamente através da vasta experiência dos indivíduos no palco do mundo. Por conseguinte, para os estruturalistas, como os observadores aprendem cada vez mais do mundo através das associações, as suas percepções tornam-se mais exactas e mais complexas, com a experiência.

A referência a «átomos» da experiência sensorial remete a teoria estruturalista para uma analogia teórica com a Química. A relação entre as sensações simples (tal como a experiência do vermelho numa localização particular do campo visual) e as percepções complexas (tal como a percepção de uma maçã) é a mesma existente entre átomos primitivos e as mais complexas moléculas da química (atomismo e empirismo). Supõe-se que a junção e manutenção das diversas sensações nos mais complexos perceptos, resulta de associações de *contiguidade espacial* e temporal em experiências do passado. Os filmes de Michelangelo Antonioni *Il Deserto Rosso* (Itália/França, 1964) e *Il Mistero di Oberwald* (Itália, 1980) são, do ponto de vista filmico, exemplos para uma reflexão possível sobre estas questões, sobretudo no que diz respeito à utilização da cor, quer de um ponto de vista *simbólico* (pontualmente ancorado numa semiótica da imagem), quer de uma perspectiva *perceptual e conceptual*.

Uma das aproximações da teoria estruturalista à percepção foi construída no “método da introspecção treinada”. Os estruturalistas argumentam que é possível descobrir as «unidades elementares da percepção» através da introspecção, *i.e.* voltando-nos para o interior da mente e observando cuidadosamente a própria experiência. Contudo, defendem que o indivíduo só poderá atingir um objectivo se for treinado antes por um especialista em

método da introspecção. Como a natureza deste treino tem, frequentemente, fortes influências nos resultados obtidos, o método não foi consensual. Na questão imagética, por exemplo (quer estejamos perante símbolos, metáforas ou outros), um grupo de introspeccionistas defenderia que o pensamento humano não é mais do que um «fluxo de imagens sensoriais»; um grupo oposto defenderia que o pensamento humano é totalmente desprovido de tais imagens. Inconsistências como estas determinaram a credibilidade da «introspecção treinada» que foi substituída por técnicas de comportamento mais credíveis. No entanto, o Estruturalismo constitui uma importante fase de transição entre o período filosófico inicial na história da teoria da percepção e o período subsequente, dominado pela teoria da *Gestalt*.

No contexto da comunicação, o estruturalismo é uma proposta para a compreensão da correlação da mente com as práticas culturais e sociais, procurando estabelecer o grau de importância do paradigma da linguagem na «modelação da vida humana e do pensamento» (Stam, 2000:104). Neste contexto, o estruturalismo francês, desencadeado pelas dicotomias língua/fala e significado/significante instauradas por Ferdinand de Saussure (1857-1913), legítima, durante várias décadas, a interpretação cultural baseada na estrutura interna da obra de arte. O modelo linguístico opõe-se a quaisquer outras leituras de índole biológica. Jacques Lacan (1901-1981) considera mesmo que a estrutura interna da obra é essencial à produção de significado, o que conduz, obviamente, à questão central da textualidade advogada por outros autores como Roland Barthes (1915-1980), Umberto Eco (1932-), Julia Kristeva (1941-) ou Christian Metz (1931-1993). Quase em simultâneo ao aparecimento da semiologia – «ciência» que estuda a dinâmica e a natureza dos signos, bem como as leis que os governam – subsequente à publicação póstuma de *Cours de linguistique générale* (1916)<sup>20</sup> de Saussure, o matemático e filósofo pragmatista americano Charles Peirce (1839-1914) estabelecia os princípios da semiótica, definindo a “*semiosis*” como acção ou influência que envolve a cooperação de três instâncias: o signo, o seu objecto e o seu interpretante.

É, portanto, com base no modelo teórico dominante, a Linguística estrutural de Saussure, com posteriores referências a Peirce que surge a semiótica do filme, com continuidade nas “screen theories”. A semiótica ou semiologia é, como se sabe, e dito de forma simples, o estudo dos processos do signo (*semiosis*) nas suas principais vertentes: a semântica (Do gr. *semantiké [tékhnē]*, «a arte da significação», estabelece a relação entre o

---

<sup>20</sup> A obra, compilada por Charles Bally e Albert Sechehaye, é baseada nas notas das conferências proferidas por Ferdinand de Saussure na Universidade de Genebra, entre 1906 e 1911.

signo e o referente), a sintaxe (Do gr. *syntaxis*, «ordem», pelo lat. *syntaxe*, «id.»), descreve as relações entre os signos em estruturas formais da língua) e a pragmática (Do gr. *pragmatikós*, «relativo a actos», pelo lat. *pragmaticu*, «experiente») conceito de origem filosófica, que trata da relação entre os signos e os sujeitos falantes, descrevendo o seu uso em contextos diversos de comunicação. Deste modo, e na perspectiva da recepção, o paralelismo «leitura da imagem»/«leitura do texto» afigura-se como resultado da adopção de métodos das ciências sociais na análise e compreensão das imagens dos filmes, o que, segundo Robert Stam, constituiria «uma contestação aos métodos impressionistas e subjectivistas das primeiras teorias do filme» (Stam, 2000:103). Por outro lado, a linguística integra um movimento mais vasto de «deslocação da preocupação com a dimensão temporal e histórica – tal como evidenciada pela dialéctica *histórica* de Hegel, o materialismo *dialéctico* de Marx, e a “*evolução* das espécies” de Darwin – para o interesse contemporâneo pelo espacial, o sistemático e o estrutural» (Stam, 2000:104). É, evidentemente, uma tendência para a abordagem das questões de um ponto de vista sincrónico em detrimento da sua vertente diacrónica, embora história e linguagem estejam naturalmente «imbricadas», o que constitui, segundo Stam, uma das aporias do estruturalismo.

Embora não seja possível (nem desejável) estabelecer uma correspondência unívoca entre as teorias do cinema e as teorias da percepção visual, na generalidade, as teorias do filme parecem ter sido permeáveis aos conhecimentos veiculados pelos diversos modelos perceptuais, quer directamente, quer através das subsequentes teorias da linguagem e da comunicação.

No caso específico da concepção dos filmes, o diálogo da visão estruturalista com o formalismo russo, protagonizado por Sergei Eisenstein (1898-1948), é particularmente evidente. Por analogia com a trama de relações imanentes que constituem a linguagem e todos os sistemas discursivos, também o filme é considerado nesta perspectiva. A realização e a montagem são baseadas, tal como a linguagem, em regras básicas subjacentes, bem como em convenções da designada «linguagem cinematográfica» ou «gramática da imagem» que, cristalizadas, acabariam por estagnar no chamado «cinema clássico», o único que, na verdade, pode ser objecto de aprendizagem e transmissão, tal como a língua<sup>21</sup>.

---

<sup>21</sup> «O processo pelo qual o estruturalismo vem a tornar-se um paradigma dominante é retrospectivamente claro. O avanço científico representado pelo *Cours* de Saussure foi literalmente transferido para os estudos literários iniciados pelos Formalistas Russos e, mais tarde, difundidos pelo Círculo Linguístico de Praga, que instituiu formalmente o movimento, e o apresentou em Praga, em 1929» (Stam, 2000:106).

Uma das consequências desta abordagem é a relativização da autonomia e consciência do processo criativo, pelo que se torna difícil uma conciliação com a teoria do autor. Peter Wollen<sup>22</sup> revisionista da política dos autores, tentou harmonizar o que se considerava contraditório; a *teoria do autor* com o *estruturalismo*. Atenuando a figura do autor, Wollen argumentou que o processo criativo do cineasta não é tão consciente como defendiam os críticos dos *Cahiers du Cinéma*, particularmente François Truffaut (1932-1984), mentor da *Politique des Auteurs*, André Bazin (1918-1958) e Jacques Rivette que falam de uma estética da expressão pessoal no cinema, estatuto até então só atribuído a outras artes, como a literatura (o romance, a poesia) e a pintura.

Veremos, no entanto, que estas e outras controvérsias da concepção estruturalista do filme serão posteriormente amenizadas, numa abordagem construtivista e de contornos cognitivos do filme que, tal como a correlativa teoria da percepção, recupera e integra aspectos relevantes das outras teorias (Estruturalismo, *Gestalt* e Teoria Ecológica).

Vejamos agora o contributo da teoria da *Gestalt*. Historicamente, e no contexto das teorias psicológicas da Percepção Visual, a teoria da *Gestalt* surge, justamente, em reacção contra o estruturalismo. Como é do conhecimento geral, *Gestalt* é a palavra alemã para designar “forma global” ou “configuração”. Frequentemente traduzida pelo vocábulo *figura*, *Gestalt* é uma forma fixada, uma visão parcial e passageira, um único momento de uma metamorfose do organismo, cuja dinâmica lhe escapa. É a ideia de identificação da parte pelo todo, o holismo patente na própria designação embora, como veremos, os teóricos da *Gestalt* defendam exactamente o contrário.

De facto, a ideia estruturalista que os gestaltistas rejeitam veementemente é a de que as percepções são construídas fora dos «átomos sensoriais locais» por simples concatenação. Os gestaltistas defendem que o todo é diferente da soma de todas as partes. Crêem também que as percepções têm as suas próprias estruturas intrínsecas que não podem ser reduzidas às suas partes, nem sequer às relações entre as suas partes. Exemplificam com configurações que têm propriedades emergentes que não são partilhadas com nenhuma das suas partes locais; por exemplo, uma linha feita por pontos separados. Por si só, cada ponto tem exactamente as propriedades perceptuais (e.g. cor,

---

<sup>22</sup> Peter Wollen, escritor inglês e teórico do filme, escreve *Signs and Meaning in the Cinema* em 1969 (Tradução portuguesa: *Signos e Significação no Cinema*, Livros Horizonte, 1984). Wollen é também autor de vários filmes em colaboração com Laura Mulvey, tendo sido co-argumentista em *The Passenger* (Michelangelo Antonioni, Itália, 1975), filme analisado no contexto deste trabalho.

tamanho e posição), mas quando muito juntos são organizados numa linha. A configuração total tem propriedades adicionais tais como: comprimento, orientação e curvatura. Estas propriedades emergem da configuração apenas quando os pontos são organizados numa linha, porque não integram qualquer uma das partes individuais. São exemplos como este que levam os gestaltistas a rejeitarem a teoria estruturalista, porque a simples concatenação das partes dificilmente poderá apreender a estrutura percebida do todo.

Basicamente, as “leis” da *Gestalt* [a *semelhança* como factor de harmonia ou desarmonia visual; a *proximidade* ou agrupamento de elementos próximos; a *continuidade* enquanto alinhamento harmónico das formas; a *pregnância* traduzida pela simplicidade natural da percepção, para melhor assimilação da imagem (considerada a lei mais importante); a *delimitação e fechamento* da forma ideal; e a *experiência* ou vivência que permite compreender melhor a forma] conduzem a uma das grandes metáforas da Teoria; a *Gestalt* é um espelho face à consciência do ser humano, revelando que o conhecimento é ilusório, porque «tudo é um jogo e o *homo ludens*<sup>23</sup> é parte desse jogo vital e estático, virtual e real, sensorial e metafísico» (Palmer, 1999). Há mesmo quem relacione a *Gestalt* com a forma ideal ou a proporção divina (e.g. *Homem Vitruviano* descrito por Marcus Vitruvius Pollio, no Século I a.C.), questão que revela a importância da forma nas práticas da imagem, legitimando as mais diversas abordagens da arte no contexto das teorias.

Os psicólogos da *Gestalt* são, de facto, os primeiros a perceber que a *organização perceptual* é um problema importante e os primeiros a analisar as propriedades que a governam, referidas em epígrafe. Rejeitam a clássica analogia química do estruturalismo por ser «demasiado atomista» e preferem pensar os processos mentais como análogos aos campos de força da Física como, por exemplo, os campos magnéticos. Os gestaltistas rejeitam ainda o empirismo como base da percepção e defendem que os mecanismos de organização perceptual não requerem qualquer experiência de aprendizagem, mas resultam da interacção entre a estrutura do cérebro e a estrutura de estímulo. Talvez a melhor forma de descrever a visão gestaltista, relativamente à questão nativismo/empirismo, seja o seu carácter de rejeição da ideia estruturalista segundo a qual a experiência tem uma função determinante na percepção, argumentando em contrário que os processos de «não apreensão» são mais importantes.

---

<sup>23</sup> Do livro com o mesmo nome, *Homo Ludens: Vom Ursprung der Kultur im Spiel* (1938), escrito por Johan Huizinga (1872-1945), historiador alemão e teórico da cultura. A obra reflecte a importância do “jogo” como elemento (e fenómeno) cultural e social. *Homo Ludens* aborda a função do jogo em diversas áreas, entre as quais a arte, a poesia, a filosofia e a ciência.



No entanto, na doutrina do isomorfismo psicofisiológico, os gestaltistas formulam uma posição decisiva sobre a relação entre mente e cérebro e, centrando a questão na imagem estímulo, recorrem, frequentemente, a explicações baseadas nos mecanismos do cérebro. É importante referir que a doutrina do isomorfismo psicofisiológico estabelece que as experiências psicológicas do indivíduo são estruturalmente as mesmas (“isomórficas”) que os subliminares «acontecimentos» fisiológicos do cérebro. Ernst Mach (1838-1916)<sup>24</sup>, Ewald Hering (1834-1918)<sup>25</sup> e Johannes Müller (1801-1858)<sup>26</sup>, já anteriormente tinham colocado estas hipóteses, mas as suas teorias foram menos compreendidas do que as dos gestaltistas. Um exemplo da doutrina do isomorfismo psicofisiológico é a teoria do processo de oposição da percepção da cor (teoria dos complementares de Hering), que estabelece que existem seis cores primárias psicologicamente estruturadas em três pares de oposição: vermelho/verde, azul/amarelo, preto/branco, e cuja análise é baseada em inúmeras observações das experiências da cor, na natureza. Particularmente importante para entender a pintura de um ponto de vista cognitivo, os conhecimentos sobre a percepção da cor serão decisivos para o estabelecimento de um maior ou menor grau de realismo da imagem cinematográfica, determinando todos os complexos processos de luz e iluminação, bem como os subsequentes processos de revelação do filme.

Fundamentada na observação da experiência das cores opostas, a doutrina psicofisiológica sugere que há uma qualquer correspondência de estrutura opONENTE nos eventos neuronais, que assenta na percepção da cor. Há, efectivamente, evidências que confirmam estas ideias; existem três tipos de neurónios no sistema visual humano que codificam a cor em três pares de opostos vermelho/verde, azul/amarelo, preto/branco, tal como sugerira a análise de Hering. É, também, esta correspondência que suporta a doutrina

---

<sup>24</sup> Físico e também Filósofo da ciência austríaco, Ernst Mach (1838-1916) desenvolveu a maior parte do seu trabalho na área da Física. Nos domínios da psicologia e da fisiologia, Mach ficou conhecido sobretudo pela sua descoberta da “*Mach band*”, uma ilusão óptica que consiste numa imagem com duas faixas tonais, uma clara e uma escura, separadas uma linha com gradientes. O observador vê duas faixas centrais na linha de separação, que na verdade não estão na imagem.

<sup>25</sup> Karl Ewald K. Hering (1834-1918), fisiologista alemão fez investigação na área da visão a cores, bem como no campo da percepção espacial. Hering discordava de Thomas Young (1773-1829) e, ao contrário de Hermann von Helmholtz (1821-1894) que considerava que o olho humano percebia as cores em termos de três cores primárias, Hering postulou um sistema visual baseado na complementaridade. Foi também o primeiro a explicar as *afterimages* (imagens residuais) enquanto resposta do sistema visual à persistência da visão sobre uma determinada cor. Em 1861, Hering descreveu ainda a ilusão óptica que ficaria conhecida por *Ilusão de Hering*. A sua teoria foi reabilitada por Edwin Land (1909-1991) que, em 1971, formulou a Retinex Theory (associando retina e córtex).

<sup>26</sup> As teorias de Johannes Peter Müller (1801-1858), fisiologista e anatomista alemão, influenciaram Hermann von Helmholtz (1821-1894), que desenvolveu os trabalhos de doutoramento sob a sua orientação.

do isomorfismo psicofisiológico postulado pela *Gestalt*, embora a questão não seja suficiente para definir uma teoria neurológica do funcionamento do cérebro.

Wolfgang Köhler (1887-1967) exploraria, entre os anos 20 e 50 do século XX, outras conexões entre a teoria da *Gestalt* e os mecanismos do cérebro, propondo, por sua vez, o cérebro como uma espécie de *gestalt*, um sistema físico dinâmico que convergiria para um estado de equilíbrio de energia mínima. As experiências viriam, no entanto, a contrariar as predições de Köhler ao provar-se que os campos eléctricos danificados no cérebro não afectam as capacidades perceptuais. Foi em parte devido a essas falhas das propostas fisiológicas que a teoria da *Gestalt* decaiu. No entanto, muitas das ideias da *Gestalt* serão posteriormente retomadas, no contexto das teorias dinâmicas conexionistas<sup>27</sup>.

No que diz respeito ao cinema, a *Gestalt* estabelece um diálogo evidente, particularmente com as teorias “formativas” de Hugo Münsterberg (1863-1916), Rudolf Arnheim (1904-2007), Sergei Eisenstein (1898-1948) e Béla Balázs (1884-1949), autores particularmente empenhados em demonstrar que o filme, enquanto arte formativa e produtiva, modela a realidade em função de objectivos estéticos e até políticos, explorando as relações de índole perceptual<sup>28</sup>.

Tendo escrito *The Photoplay: a Psychological Study*, em 1916, Hugo Münsterberg<sup>29</sup>, tal como os psicólogos da *Gestalt*, considera que qualquer experiência é uma relação, «[...] entre uma parte e o seu todo, entre figura e fundo» (cf. Andrew, 1976:16), resolvida pela mente que organiza o campo perceptual. «Münsterberg atribui a sensação da visão de um movimento à deslocação da figura sobre um fundo e considera que podemos, inverter esta relação, através da atenção volitiva, alterando a nossa percepção do movimento» (Andrew,

---

<sup>27</sup> As teorias conexionistas consideram a mente de uma perspectiva computacional e vêem a língua como um conjunto de padrões probabilísticos que são activados pelo cérebro por mecanismos associativos recorrentes. Numa definição simplificada, o conexionismo é o paradigma da cognição que associa o processo de aprendizagem a um processo associativo desencadeado pela acção das redes neuronais de distribuição paralela. Para testar as suas hipóteses, os conexionistas utilizam a modulação computacional, processo em que os computadores recebem *inputs* linguísticos e, por processos associativos de redes interconectadas, conseguem distinguir os padrões linguísticos (cf. Palmer, 1999, sobre as teorias PDP - *Parallel Distributed Models* -, desenvolvidas nos anos 80 do século XX, pelos cientistas cognitivistas).

<sup>28</sup> Sobre as teorias do cinema ver Andrew, J. Dudley (1976). *The Major Film Theories, An Introduction*, London, Oxford University Press, 1976.

<sup>29</sup> Na introdução à obra *The Reality of Illusion, An Ecological Approach to Cognitive Film Theory* (1996) Joseph Anderson escreve: «O primeiro teórico do filme, Hugo Münsterberg, veio para Harvard em 1892, a convite de William James, não para se dedicar à teoria do filme, mas para integrar um laboratório de psicologia. [...] Münsterberg estava familiarizado com as pesquisas empíricas que estavam a ser desenvolvidas em várias áreas da psicologia, muitas das quais foram feitas no seu próprio laboratório em Harvard. Os instrumentos do que viriam a ser as Ciências Sociais estavam a ser descobertas [...]» (Anderson, 1996:4) Na sequência das suas experiências científicas, e aplicando os resultados na resolução de problemas práticos, Münsterberg estuda o filme do ponto de vista da psicologia e «demonstra que a investigação empírica pode contribuir para a nossa compreensão da imagem em movimento» (Anderson, 1996:4).

1976:16). Mais preocupado com o «processo de comunicação» e, portanto, com o espectador (a «mente do homem»), do que propriamente com os aspectos fílmicos, Münsterberg concebe a mente como uma estrutura com níveis hierarquizados, em que os mais elevados dependem da operacionalidade dos mais básicos. «Cada nível, resolve o caos dos estímulos indiferenciados através de uma acção [representação]<sup>30</sup>, criando virtualmente o mundo dos objectos, acontecimentos e emoções em que cada um de nós vive» (Andrew, 1976:18). Este e outros pressupostos relativos às operações mentais da memória e imaginação, relacionadas com o processo da visão (e.g. o *phi-phenomenon*, relativo ao movimento; a retenção momentânea da imagem, após a cessação do estímulo, etc.) suportam a teoria da similaridade entre o processo cinemático e o processo mental, estabelecida por Münsterberg. Para o autor, o cinema é a «arte da mente», tal como «a música é a da audição ou a pintura a arte da visão» (Andrew, 1976).

Observando que, para Münsterberg, o movimento da imagem não é um simples registo do movimento, mas «um registo organizado da forma como a mente cria uma realidade significativa» (Andrew, 1976:19), Dudley Andrew refere que, para o autor, o filme é o *medium* não do mundo, mas da mente, justificando plenamente a assunção de que a base do filme não é a tecnologia mas a «vida mental». «Münsterberg observa que os *close-ups* e os ângulos são possíveis, não [...] porque as lentes e as câmaras os tornam possíveis, mas devido à forma de funcionamento da mente que designa por “atenção”. A mente não vive apenas num mundo em movimento, mas organiza esse mundo por meio da atenção» (Andrew, 1976:19). Neste contexto, a libertação dos constrangimentos do espaço operada pelo filme constitui um novo fôlego para a «imaginação artística». «A total independência da estreita prisão do espaço-realidade, dá ao “photoplay” uma nova oportunidade que, por si só, assegurar-lhe-á o direito ao estatuto de nova forma de arte» (Münsterberg apud Langdale, 2002:174-176). As questões «Qual o verdadeiro sentido do “cinema”?» e «Quais as suas especificidades na representação do mundo?» conduzem Münsterberg numa abordagem simultaneamente psicológica e filosófica que, segundo o autor, pode ter reflexos na vida prática de todos os dias, na medida em que, «quanto mais a psicologia entrar na esfera das imagens em movimento, mais estas serão dignas do estatuto de arte, tornando-se um meio de educação cultural para novos e velhos» (Münsterberg apud Langdale, 2002:182).

---

<sup>30</sup> «Act», no original.

O poder das imagens do cinema é, também, reconhecido por Rudolf Arnheim (1904-2007) que atribui ao meio fotográfico duas dimensões de autenticidade; por um lado «faz justiça ao real», por outro «expressa as qualidades da experiência humana» (Arnheim, 1993:537). Em 1932, Rudolf Arnheim publica, em alemão, a obra *Film als Kunst*<sup>31</sup>, trabalho, particularmente dedicado ao cinema, mas que é apenas uma parte de um projecto mais vasto em que as artes visuais constituem terreno fértil para a demonstração, no estudo da percepção visual. Para Arnheim, o cientista constrói modelos conceptuais que lhe permitem compreender um dado fenómeno. Mas o mesmo cientista sabe que não existe tal representação universal do particular. Da mesma forma, o artista usa as categorias da forma e cor para captar o que é universalmente significante, no que é particular. «[...] A arte é produzida por organismos e, provavelmente, não é mais nem menos complexa do que esses mesmos organismos» (Arnheim, 1957:VI).

No processo de criação, a *Gestalt* é já, de algum modo, um elemento construtivista, na medida em que estabelece a relação entre a arte e o mundo perceptual, não do ponto de vista da representação (a arte não é uma imitação), mas enquanto mundos que partilham os mesmos princípios estruturais. No caso específico do *espaço*, Arnheim refere que o conceito ocupou, ao longo de século XX, lugar de destaque nos discursos dos próprios artistas, sendo ainda o conceito chave quando, enquanto professores, explicam aos seus alunos o que é importante na composição pictórica ou escultórica. Mas, com o aparecimento da fotografia, «[...] a ênfase no espaço supõe uma mudança significativa, já que anteriormente, a arte era considerada do ponto de vista dos objectos que representava – o tema, a história narrada na obra, a forma e a cor das coisas. [E] o espaço não se refere a nenhuma dessas propriedades» (Arnheim apud Yates, 1995:34). O espaço é da ordem da relação entre o homem e o mundo, entre a arte e a natureza.

Para Robert Stam, a *materialtheorie* de Arnheim, enfatiza o que autor considera serem as características essenciais do filme e o meio como tais características podem ser utilizadas com fins artísticos (cf. Stam, 2000). Começando por agenciar todos os atributos do *medium* que o diferenciam da percepção natural e da realidade (e.g. a redução imagética dos objectos representados em profundidade, a projecção de objectos sólidos numa superfície a duas dimensões, a ausência de cor, a ausência de uma continuidade espaço-temporal, a exclusão de todos os sentidos com excepção da visão, etc.), Arnheim refuta a ideia de que o filme constitui uma simples representação da realidade. O filme é, sobretudo, um fenómeno

---

<sup>31</sup> A mesma obra será revista e publicada em inglês sob o título *Film as Art*, em 1957. A tradução portuguesa *A Arte do Cinema* é publicada em 1989, pelas Edições 70.

mental, em conformidade, aliás, com os pressupostos da sua teoria do “pensamento visual”. «Para Arnheim, a visão em geral e a percepção do filme em particular é essencialmente um fenómeno mental. Arnheim partilha com os teóricos realistas, como Kracauer, a premissa de que o filme enquanto arte reprodutiva “é a realidade em si”» (Stam, 2000:60) e, por vezes, ultrapassa a própria realidade. Reflectindo sobre a imagem fotográfica, Arnheim conclui que o dispositivo, consubstanciado na objectiva fotográfica, altera radicalmente as relações espaciais, redefinindo-as, nomeadamente através do deslocamento do centro, da ubiquidade do ponto de vista e da possibilidade do contraponto visual. Mas, o contraponto deixa de funcionar apenas no interior da composição. É, também, um elemento fundamental na «relação entre a aparência visual das coisas da natureza e os elementos euclidianos impostos pela mente racional» (Arnheim apud Yates, 1995:50). A interacção com a forma geométrica, uma das características da arte ocidental desde que o renascimento cristalizou a representação visual em função de normas geométricas como a perspectiva e a proporção, é disso um exemplo. A pluralidade de formas e pontos de vista da fotografia e do cinema engendram contrapontos visuais que já não são apenas da ordem da composição, mas envolvem a mente e a percepção em condições específicas de recepção da obra, como é o caso da projecção cinematográfica. Uma das relações espaciais referidas por Arnheim é a distância entre objectos, na composição, mas também a distância que, pelo ponto de vista e a escala na arte, os objectos estabelecem com o sujeito ou o observador.

Veremos que, efectivamente, no caso do cinema, a distância determinou, desde os primórdios, a especificidade e potencialidade da nova arte das imagens, bem como as suas diferenças face ao teatro, por exemplo. Outras questões tão diversas como a dimensão autobiográfica ou a fotogenia são, também, decorrentes da distância enquanto elemento operacional de contraponto espacial estabelecido pela proximidade da câmara.

Neste contexto, a teoria da montagem, sistematizada no campo de investigação cinematográfica por Sergei Eisenstein (1898-1948) é um factor determinante, quer no estabelecimento de contrapontos visuais (veja-se o caso da luz e a correlativa montagem tonal ou atonal) amplamente praticados pelos formalistas, incluindo o próprio Eisenstein, e assimiladas ao longo do tempo pelos cineastas, independentemente da sua filiação artística. Também a utilização do close-up, numa complexa e elaborada teoria da montagem, revela uma percepção muito clara dos efeitos produtivos do contraponto visual. «Num dos meus artigos comparei o método de tratar os close-ups, com a figura linguística conhecida por

sinédoque<sup>32</sup>. Creio que ambas dependem da capacidade da nossa consciência para reconstituir o todo (mentalmente e emocionalmente) com base numa única parte» (Eisenstein, 1970:28). Um dos filmes analisados no contexto deste trabalho (*Close-Up/Nemayé Nazdik*, Abbas Kiarostami, Irão, 1990) evidencia, claramente, a importância de uma *mise en scène* dominada pelos contrapontos visuais, nomeadamente no âmbito da escala e da luz.

De facto, a definição geral de montagem (do ponto de vista eisensteiniano) é a de que esta constitui uma justaposição que dá origem a uma ideia. No entanto, para além da definição geral, no ensaio chave de 1929, “A quarta dimensão no cinema”, Eisenstein propõe, também, diferentes categorias ou métodos de montagem de sofisticação crescente – a montagem métrica; a montagem rítmica; a montagem tonal; a montagem atonal e a montagem intelectual – que revelam bem o estatuto da imagem cinematográfica como arquitectura. O modo como o filme se estabelece como espaço de relações, mas também como relação tensiva entre os corpos e os espaços reais.

No caso da montagem métrica, por exemplo, trata-se de uma relação das diferentes unidades constituintes, como na poesia. O critério básico é o comprimento absoluto dos planos. Os planos são justapostos de acordo com os seus comprimentos numa dada fórmula e/ou esquema. A fórmula primitiva do método pode ser encontrada já nos filmes de Lev Kulechov (1899-1970), ensaísta e professor de Vsevolod Pudovkin (1893-1953) com quem Eisenstein discutiu o próprio método, confrontando-o com o seu ponto de vista da «montagem como colisão» (cf. Eisenstein, 1949:37).

Uma das diferenças entre os métodos de montagem de Pudovkin e Eisenstein é, justamente, esta. Tal como registou o próprio Eisenstein, Pudovkin concebia a montagem como uma ligação [harmónica] dos planos, e o filme como uma estrutura imbricada, em que a continuidade era o principal objectivo. (cf. Eisenstein, 1949:37) Nas palavras de Pudovkin: é através «[d]esta arte a que chamamos montagem – ou edição construtiva, que se podem resolver problemas com alguma complexidade, nomeadamente os que são gerados pela representação do actor» (Pudovkin, 1958:169). A montagem é, portanto, para Pudovkin, uma forma de resolver a «descontinuidade» da própria representação do actor, enquanto Eisenstein enfatizava justamente todo o tipo de descontinuidades como forma de «produzir» reacções e emoções.

---

<sup>32</sup> Do gr. *synekdokhé*, «compreensão de várias coisas ao mesmo tempo», pelo lat. *synecdoche*-, «id.».

Ao contrário de Pudovkin, para quem «a montagem é a essência do cinema. [E], a organização rigorosa dos planos, no tempo e no espaço, em frente à câmara, é a condição primordial para uma montagem correcta» (Pudovkin, 1925:14), Eisenstein defendeu convictamente a ideia de que,

«O plano é uma célula da montagem. § Tal como as células no seu processo de divisão dão origem a um fenómeno de outra ordem (o organismo ou embrião), também o salto dialéctico do plano dá origem à montagem. [...] A montagem é conflito. § O conflito está na base de qualquer arte. [...]. Por conseguinte, [o plano] também deve ser considerado do ponto de vista do conflito. § O conflito no interior do plano é montagem potencial [...]» (Eisenstein, 1949:38)./«Há conflitos “cinematográficos” no interior do quadro: Conflito de orientação gráfica. (linhas estáticas ou dinâmicas). Conflito de escalas. Conflito de volumes. Conflito de massa (volumes preenchidos com várias intensidades de luz). Conflito de profundidades. [...] Planos fechados e planos gerais [...]. Fragmentos de sombra e composições de luz. Por fim, há conflitos inesperados como os conflitos entre um objecto e a sua dimensão ou entre um evento e a sua duração» (Eisenstein, 1949:37,39).

Na montagem métrica, a tensão é obtida através da aceleração e da diminuição do comprimento dos planos, mantendo a fórmula de relação entre os seus comprimentos (dupla, tripla, quádrupla, etc.). Uma das condições chave para a eficácia deste tipo de montagem é a inconsciência do observador relativamente ao comprimento dos planos constituindo, por isso, uma indiscutível condição prévia para a organização dos sentimentos dos espectadores, e revelando a consciência da complexidade da montagem, em termos de efeito psicofisiológico, perante a reacção específica do público.

A montagem rítmica, que pressupõe, também, um esquema métrico mas tendo em consideração o conteúdo da imagem, envolve frequentemente o movimento como factor determinante. É já uma questão de *mise en cadre* (composição gráfica e plástica). Enquanto na montagem métrica o conteúdo do plano é totalmente subordinado ao comprimento do plano, segundo um determinado esquema métrico, na montagem rítmica, o conteúdo do plano ajuda a determinar o seu comprimento.

Forma de montagem talvez mais «impressionista», um pouco menos precisa e mensurável do que a montagem métrica, a montagem tonal funciona através de variações de luz e nitidez das formas no plano, que podem ser, todavia, perfeitamente calibradas. Na *montagem tonal*, os planos são justapostos de acordo com graus de *luminosidade* (*light tonality*) e nitidez (*graphic tonality*), para induzir estados emocionais, e «o movimento é percebido em sentido muito mais lato. O conceito de movimento envolve *todos os efeitos* da montagem.

Neste caso, a montagem é baseada no *som emocional* [...]» (Eisenstein apud Leyda, 1949:75). Embora se procure evidenciar o filme como uma arquitetura, do ponto de vista da câmara e não tanto da montagem, esta última categoria é particularmente evidente no caso de Antonioni, pelo que voltaremos oportunamente a esta questão.

Já a *montagem atonal*, quarta categoria ou método, afasta-se do que Eisenstein designa por «montagem por dominantes», na qual os planos são combinados de acordo com o seu “signo” predominante. No caso da montagem ortodoxa do filme mudo, era frequente a utilização de um indicador (um inter-título, por exemplo) que reduzia a ambiguidade de uma sequência de planos, mas a *montagem atonal*, procura justamente explorar a ambiguidade dos planos ou sequências, amplificando os estímulos (muitas vezes através do som), alguns dos quais não podem ser subordinados a uma dominante. «Se as referências à ambiguidade parecem colocá-lo [Eisenstein] na antecipação do pós-estruturalismo, o uso do conceito de «estímulo» liga-o [...] à psicologia pavloviana do estímulo-resposta (....)» (Tredell, 2002:51), deslocando, por vezes, as questões especificamente cinematográficas para contextos de análise ideológica e utilitarista.

De qualquer forma, as primeiras quatro categorias da montagem emergem através de uma progressão dialéctica, cujos conflitos «produzem» sínteses em níveis progressivamente superiores. Dito por Eisenstein:

«No esquema das relações, as categorias progridem, através da ressonância e conflito mútuos, para um tipo de montagem fortemente definido, cada uma emergindo organicamente da outra. § Deste modo, a transição do método métrico para o rítmico resulta de um conflito entre o comprimento do plano e o movimento no interior do mesmo. § A montagem tonal resulta do conflito entre os princípios rítmicos e tonais do plano. § Finalmente, a montagem atonal resulta do conflito entre a dominante tonal do plano e o som harmónico» (Eisenstein, 1949:79).

Estas mesmas categorias providenciam um critério de apreciação da «montagem-construção» de um ponto de vista «pictural», sendo que, também a este nível, verifica-se um contraponto, na medida em que o «“pictoralismo” contrasta com o “cinematismo”, o pictoralismo estético com a realidade física» (cf. Eisenstein, 1949:79).

Em suma, o cinema resulta, segundo Eisenstein, da colisão das diversas alterações cinemáticas do movimento e da vibração (óptica/luz, sonora/tom, etc.), e do conflito dialéctico entre as percepções fisiológicas e as assunções intelectuais. O resultado – a síntese a que Eisenstein chama *montagem intelectual* – é uma nova imagem, que, no entanto, nada tem em comum com a abstracção. «No interior do modelo fisiologicamente baseado do ser



humano, os processos do pensamento abstracto são um eco dos processos dos instintos, sentimentos e emoções, mas fazem-no nos centros da mais complexa actividade do sistema nervoso» (Tredell, 2002:52). Eisenstein afirmava que, «desta forma, o cinema intelectual sintetiza os instintos, os sentidos, as emoções e o intelecto e “sutura a brecha” entre lógica e imagem, mente e corpo» (Eisenstein cit. por Tredell, 2002:52). Portanto, o cinema estava ainda nos seus primórdios e já teóricos e cineastas se apercebiavam do seu poder cognitivo. «Da imagem à emoção, da emoção à tese...», Eisenstein assume que o cinema é a única arte concreta e dinâmica que pode mostrar as operações processuais do pensamento. «Esta será também a proeza histórica e artística do nosso tempo, porque sofremos de um terrível dualismo entre pensamento [...] e sentimento (emoção)» (Eisenstein cit. Por Tredell, 2002:53).

Na década de 40, quando a sua teoria da montagem se torna cada vez mais escolástica, gerando definições e sub-divisões que perdem o contacto com a dimensão fílmica e até com a própria realidade, Eisenstein interrogava-se ainda sobre os problemas básicos da “psicologia da composição” particularmente no caso da arte; «Em que consiste o processo de transformação da realidade da vida na realidade da arte? Qual é o mistério do método da arte? Qual é o mistério da forma que distingue um fenómeno da sua representação na obra de arte? [...] De onde vem a emoção da arte?» (Eisenstein, 1940:211). Relativamente ao cinema, a «forma mais moderna de uma síntese orgânica da arte» (Eisenstein, 1940:213) a sua resposta à primeira das questões é a de que a arte tem o poder de tornar visível o «mecanismo secreto» da estrutura e do método em geral, resposta essa claramente reflectiva quer dos pressupostos da teoria estruturalista da percepção visual, quer da teoria da *Gestalt*.

Quanto a Béla Balázs (1884-1949)<sup>33</sup>, tal como outros teóricos do filme, também ele identifica um conjunto de práticas elementares na linguagem formal do filme – a variação da distância, o *close-up*; a divisão em cenas; as mudanças de cena, de ângulo, de perspectiva e

---

<sup>33</sup> Béla Balázs (Herbert Bauer) nasceu na Hungria em 1884, mas foi na Alemanha e na União Soviética que desenvolveu a maior parte do seu trabalho teórico sobre o cinema. Balázs trabalhou nas indústrias do cinema alemão e soviético, tendo sido companheiro de Eisenstein. É, também, na antiga União Soviética que publica, pela primeira vez, a obra *Der Film*, sob o título *Iskusstvo Kino*, e que só seria traduzida em alemão, após a sua morte. Argumentista e guionista, Balázs exerce uma influência decisiva na prática de vários realizadores nomeadamente Vsevolod Pudovkin (1893-1953) e Leni Riefenstahl (1902-2003). Uma das experiências mais problemáticas da sua carreira foi a colaboração com Riefenstahl, naquele que seria o seu primeiro filme, *Das Blaue Licht (A Luz Azul)*, realizado em 1932. A ruptura ocorre depois de Riefenstahl se ter convertido ao Nacional-socialismo, supostamente na sequência da leitura de *Mein Kampf*. Marxista, Balázs tinha afinidades ideológicas com o director e produtor teatral Erwin Piscator (1893-1966) e o poeta e dramaturgo Bertold Brecht (1898-1956) Na tertúlia cinematográfica do café *Filmhof*, em Viena, privou também com os realizadores Alexander Korda (1893-1956), Michael Curtiz (1886-1962) e com o actor Béla Lugosi (1882-1956), entre outros.

de foco; a montagem; os efeitos: *fades* e *dissolves* – procurando estabelecer uma psicologia da audiência, recorrendo ao conceito de “identificação”. «Todos admitimos que o filme, mais do que qualquer outra arte, tem uma grande influência na mente do público em geral. [...] Uma enorme influência intelectual e espiritual [...]» (Balázs, 1953:279-280), cujo perigo só pode ser minimizado através do conhecimento dos mecanismos do filme. «A menos que estudemos, cuidadosamente, as suas leis e possibilidades, não seremos capazes de controlar e dirigir o mais potente instrumento de influência massiva alguma vez inventado ao longo da história da cultura humana» (Balázs, 1953:280). Educar o público para uma apreciação crítica do filme é, deste modo, uma «questão de saúde mental das nações» (cf. Balázs, 1953).

Segundo Balázs, o filme mudo, elevado à categoria de arte, desvelou um mundo até então desconhecido do comum dos mortais. Mostrou a face do real, o microdramatismo da «fisionomia das coisas», através do *close-up*. No texto “*Béla Balázs: A fisionomia das Coisas*” (2001) Gertrud Koch escreve:

«Em termos filosóficos, a teoria do filme de Balázs reflecte a influência dos seus professores, [Georg] Simmel [1858-1918]<sup>34</sup> e [Henri] Bergson [1859-1941]. Não é por acaso que o autor se enquadra no modelo de uma poética antropomórfica. A noção de que o filme dá uma forma visual à qualidade fisionómica dos seres humanos, da natureza viva ou inanimada, e a ideia de que o filme é o primeiro *medium* da história capaz de expressar essa qualidade, são cruciais para o pensamento de Balázs» (Koch, 2001:168).

Quanto às considerações sobre o som, embora inicialmente Balázs tenha considerado que este elemento condicionou o desenvolvimento plástico do cinema, mais tarde admitiria que o filme sonoro poderia ser uma forma de arte se conseguisse atingir uma espécie de equivalente acústico do filme mudo, revelando-nos outra das dimensões do ambiente em que vivemos.

«[...] A paisagem acústica [...], a fala das coisas e os mais íntimos murmúrios da natureza; tudo isso constitui um discurso para além do discurso humano e o mundo fala-nos com os vastos poderes conversacionais da vida. Incessantemente, influencia e direcciona os nossos pensamentos e emoções; desde o murmurar do oceano ao ruído de uma grande cidade, do troar da maquinaria à batida gentil das chuvas de Outono na vidraça de uma janela. [...] Os poetas líricos ouvem estes significantes sons da natureza e descrevem-nos com palavras. Cabe ao som do filme deixá-los falar directamente connosco através do ecrã» (Balázs, 1931:197).

Portanto, a verdadeira vocação do som no filme é, de alguma forma, equivalente à função da escala e da composição na imagem, moldando ou amplificando a nossa

---

<sup>34</sup> Georg Simmel (1858-1918), sociólogo alemão, de quem foi discípulo, tal como Bergson, durante os seus estudos em Berlim, em 1905-1906.

percepção da realidade e influenciando o mapeamento mental do espaço e a sua posterior representação. Numa perspectiva histórica das teorias, e pela sistematização desta e de outras questões relativas à forma e função do filme, Balázs tem sido considerado pioneiro no esforço científico de estruturação de uma teoria coerente e orgânica da expressão cinematográfica. Segundo Román Gubern (1978)<sup>35</sup>, a teoria de Balázs constitui mesmo a primeira aproximação científica e materialista ao fenómeno cinematográfico. Tendo trabalhado activamente na indústria do cinema, Balázs possui a experiência da actividade prática e pode articular a experiência empírica com a teoria, influenciando diversos realizadores e contribuindo para a génese do neo-realismo, devido ao facto de os seus textos terem sido divulgados nos anos 40.

A teoria de Balázs é, também, uma reflexão sociológica e filosófica que acaba por colocá-lo entre os grandes teóricos do «classicismo», embora seja considerado o primeiro teórico «moderno». De facto, em 1924, Balázs superava as fragmentárias teorias intuitivas e assistemáticas dos pioneiros da teoria cinematográfica (e.g. Riciotto Canudo, 1879-1923; Louis Delluc, 1890-1924; Germaine Dulac, 1897-1942, etc.). No *Prólogo* à obra de Balázs, Gubern considera que há, nos textos dos primeiros teóricos, uma perspectiva «milagrosa» do cinema, e uma procura da sua essência em «factores algo obscuros» como a «fotogenia» e o «movimento», que Balázs procura ultrapassar.

Independentemente da maior ou menor justeza das afirmações de Gubern, é evidente que Balázs tem o mérito de assinalar o cinema como a única arte nascida na época capitalista, o que poderia explicar, segundo o próprio autor, a sua expansão histórica nos EUA, e o aparecimento de uma indústria que domina hoje grande parte da economia Americana. Balázs antevê ainda (com um avanço de mais de três décadas) as formulações teóricas de Marshall McLuhan (1911-1980)<sup>36</sup> ao referir a Cultura de Gutenberg, cuja amplificação e generalização da comunicação verbal havia tornado invisível o rosto do homem. A redenção desta perda, que McLuhan atribui à televisão – a televisão «[...] inverte o processo e devolve ao homem os seus cinco sentidos, o seu “equilíbrio tribal” pré-alfabetização» (Wolfe, 2005:xiv) – está, para Balázs, no aparecimento do cinema que faz renascer o «homem visível». Em 1924, Balázs publicaria mesmo uma obra com o título *Der*

---

<sup>35</sup> Cf. Gubern, Róman; “Prólogo a la Edición Castellana – Clasicismo y Modernidad de Béla Balázs” in Balázs, Béla; *Der Film. Werden und Wesen einer Neuen Kunst* (Tradução castelhana: *El Film. Evolución y Esencia de un Arte Nuevo*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1978).

<sup>36</sup> McLuhan publicou a obra *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man*, em 1962 e *Understanding Media: The Extensions of Man*, em 1964.

*Sichtbare Mensch, eine Film-Dramaturgie* (O Homem Visível ou a Cultura Cinematográfica)<sup>37</sup>, que enuncia problemáticas posteriormente retomadas por outros teóricos do cinema, nomeadamente Jean Epstein que, em *Esprit du Cinéma* (1955), confronta os domínios da linguagem escrita e da imagem do cinematógrafo, questão à qual voltaremos ainda neste capítulo.

Vejamos agora os pressupostos da *Teoria Ecológica da Percepção Visual*. Tal como os gestaltistas, James Gibson (1904-1979), fundador da escola ecológica, e mentor da teoria ecológica da percepção visual, opõe-se radicalmente aos estruturalistas. De facto, o autor é influenciado pelo movimento da *Gestalt*, particularmente pela ênfase no holismo, que também caracteriza o seu trabalho. Mas a sua rejeição do estruturalismo vai mais longe. Gibson rejeita a ideia da estrutura orgânica/organismo como base da teoria da percepção. Propõe, em contrapartida, que se pode obter um melhor entendimento da percepção analisando a estrutura do ambiente do organismo, designado por ecologia. A aproximação de Gibson é a seguinte: «Não perguntes o que está no interior da tua cabeça, mas onde está ela inserida». Com efeito, a *Teoria da Óptica Ecológica* de Gibson considera a *base informacional* da percepção no seu ambiente, em vez da sua base mecânica no cérebro. Esta aproximação marca uma separação importante das teorias prévias e antecipa alguns pressupostos dos modernos trabalhos sobre visão computacional (cf. Palmer, 1999:53). Em “James Jerome Gibson 1904-1979, A Biographical Memoir” (1994), Julian Hochberg sublinha que, tanto as análises como os argumentos de Gibson continuam a influenciar o modo de aproximação científica e filosófica aos problemas de percepção do espaço e do ambiente, seja do ponto de vista humano seja numa perspectiva dos modelos computacionais<sup>38</sup>.

Um factor determinante da teoria da óptica ecológica de Gibson é o facto de enfatizar o acto de perceber como forma de explorar activamente o meio ambiente, bem como as consequências informacionais deste facto. *I.e.*, torna-se possível verificar que, quando um observador se movimenta no *espaço* que o rodeia, o padrão espacial de estímulo

---

<sup>37</sup> Cf. Balázs, Béla (1924). *Der Sichtbare Mensch, eine Film-Dramaturgie* (Tradução francesa de Claude Maillard: *L'Homme Visible et l'esprit du cinéma*, Les Éditions Circé, 2010).

<sup>38</sup> Referindo-se à obra *The Perception of the Visual World* (1950), Hochberg diz o seguinte: «O livro pretendia iniciar um movimento revolucionário. Creio que esta intenção tem sido bem sucedida. Mais de quarenta anos após a sua publicação, a obra continua a ser amplamente citada e controversa, e fonte directa de uma substancial pesquisa experimental, bem como o ponto de partida para outras formas radicais de pensar a percepção» (Hochberg, 1994:156). Cf. Hochberg, Julian (1994). “James Jerome Gibson 1904-1979, A Biographical Memoir” Washington, National Academy of Sciences, 1994, disponível em <http://books.nap.edu/html/biomems/jgibson.pdf> (acedido em 25 de Agosto de 2009).

na retina muda continuamente. Gibson acentuou a importância do fluxo óptico na retina, na compreensão da percepção humana, e estabelece o conceito de *Ambient Optic Array* – Organização dinâmica do Ambiente Óptico – para se lhe referir. Depois, procura especificar de que modo as estruturas do mundo se destacam no AOA (*Ambient Optic Array*), de tal forma que as pessoas são capazes de perceber o ambiente que as rodeia por amostragem desta informação.

Dito de outra forma, Gibson procura entender quais as características do *proximal stimulus*, que providenciam a informação sobre o *distal stimulus*. Por exemplo, Gibson percebe que quando uma superfície de textura uniforme (*distal stimulus*) é enviesada (obliqua, inclinada) em profundidade, a sua imagem na retina (*proximal stimulus*) forma uma textura gradiente na qual os elementos diminuem gradualmente de tamanho, aumentam de densidade e mudam numa forma projectada (contorno) 2D, tal como os elementos do mundo real aos quais correspondem, na distância. Ou seja, Gibson identifica «os gradientes de textura como fontes de informação sobre a profundidade, inclinação e dimensão dos objectos no ambiente, e mostra que os indivíduos conseguem perceber essas propriedades quando confrontados com tais gradientes» (Palmer, 1999:53).

Em 1976, perante a acusação frequente de que a sua seria uma teoria passiva, Gibson escreve o seguinte em “The myth of passive perception: a reply to Richards”, publicado pela revista *Philosophy and Phenomenological Research*:

«J. L. Austin [...] estava cansado de ouvir dizer que tudo o que nós podemos perceber de forma directa são os dados dos nossos próprios sentidos. Concorro com Austin. Essa é a razão porque procurei formular uma teoria da percepção directa do ambiente, sem a necessidade de impressões que mediem o processo. A percepção é um processo baseado na informação [*information-based*] e não na sensação [*sensation-based*]» (Gibson, 1976:234).

Como facilmente se perceberá, no contexto da teoria ecológica da percepção, podemos identificar e compreender a eficácia da projecção *perspéctica* que os pintores há muito praticavam, e que resulta de um complexo processo matemático de abstracção. Ora, o cinema vai explorar com grande acuidade, as potencialidades e os limites das perspectivas. Escalas, distâncias e movimentos são elementos essenciais do filme. As características de composição, iluminação e movimento no filme (factores fílmicos), e o seu carácter de dispositivo (factor cinematográfico da projecção), são também questões de índole perceptual, que permitem simular a deslocação do observador no meio ambiente, construindo espaços dinâmicos, que o espectador, frequentemente colocado no lugar da câmara, «percorre» com ela, ainda que de uma forma puramente virtual. São ainda estes

“elementos ecológicos da percepção” que influenciam, muito provavelmente, a intensidade do mecanismo cognitivo da imaginação (*WIM* ou *What if? mechanism*).

Uma proposta importante e original de Gibson, ao estudar a informação disponível na AOA dinâmica, é a de que «a informação óptica que permite conhecer a natureza do ambiente, também mostra a trajectória do observador» (cf. Palmer, 1999:54), o que significa que a imagem não mostra apenas a presença de uma porta que conduz a um compartimento, mas indica também a direcção de aproximação do observador. A percepção do espaço envolvente e a do objecto/indivíduo que se move são co-determinados pela natureza da informação que chega ao sistema óptico.

Este pressuposto permite compreender a «naturalização» da utilização de algumas práticas da imagem fílmica, rapidamente cristalizadas, e não só por uma questão de economia, em princípios (convenções) elementares, numa teoria clássica da narrativa no cinema, como é o caso da *elipse*<sup>39</sup> ou até mesmo o *flashback*. No caso dos filmes 3D, em que se procura envolver outros sentidos do espectador na percepção das imagens, para além da visão (e.g. o movimento das cadeiras, a disseminação de humidade, a libertação de odores na sala de projecção, etc.), a questão ecológica, ainda que a um outro nível, é também relevante. Na Introdução da obra *The Reality of Illusion, An Ecological Approach to Cognitive Film Theory* (1996), Joseph Anderson salienta que somos e sempre fomos parte de uma ecologia global, pelo que «[...] o fenómeno do cinema pode ser melhor compreendido utilizando os métodos da ciência num contexto ecológico» (Anderson, 1996:15). Para Gibson, a informação disponível no processo de estímulo da retina permite a um organismo activo pensar o ambiente sem ambiguidade, o que é verdadeiro, do ponto de vista da experiência. No entanto, o problema de Gibson, segundo Palmer, foi nunca ter desenvolvido a teoria.

Em reacção às anteriores propostas de que a percepção humana resultaria de «inferências inconscientes», Gibson propõe a percepção directa, sem quaisquer processos de mediação ou representação interna, tendo sido mesmo esta a proposta mais controversa do autor. Gibson critica o facto de “novas” hipóteses e propostas por parte dos teóricos da percepção, revelarem apenas «novos nomes para operações antigas», sublinhando que o mais importante continua a ser «ver, ouvir, tocar, saborear e cheirar», fenómenos que acontecem em plena actividade do sistema perceptual, e que envolvem um ajuste contínuo dos órgãos dos sentidos e não apenas a estimulação dos receptores. Gibson rejeita a hipótese de tais operações serem simples actos mentais, acrescentando que também não são meramente

---

<sup>39</sup> Do gr. *élleipsis*, «omissão», pelo lat. *ellipse*-, «id.».

físicos, mas sim funcionais. «O tipo de actividade perceptual que os meus críticos estão dispostos a admitir é a *actividade mental*, isto é, as operações da mente na “salvaguarda” dos sentidos. (Podemos substituir a afirmação anterior por “as operações do cérebro nos *inputs* do sistema nervoso”, o que é exactamente o mesmo)» (Gibson, 1976:234)<sup>40</sup>.

Gibson argumenta que as inferências não são necessárias perante as muitas fontes de informação óptica. A dificuldade desta teoria é a de lidar com o indeterminismo fundamental de recuperação da informação do mundo real (3D) a partir da superfície lisa (2D) das imagens da retina. Há ainda a questão do tempo (também uma dimensão do *espaço*); na AOA dinâmica, «a informação adicional é insuficiente para recuperar acontecimentos ambientais que têm, efectivamente, quatro dimensões (três *espaciais* mais uma temporal), porque a informação na AOA dinâmica é apenas 3D (duas *espaciais* mais uma temporal), mesmo quando os dois olhos são usados» (Palmer, 1999:55). Estamos, é claro, hipoteticamente, no domínio da realidade, mas as questões começam, justamente, perante as imagens retinianas<sup>41</sup>, daí a pertinência das referências a esta teoria, relativamente às questões da percepção da imagens e dos sons, no cinema.

Compreendendo a importância da interdisciplinaridade e da potencialidade dos conhecimentos das várias disciplinas para a compreensão de uma arte subsidiária da mente mas também da matéria no seu espaço, Joseph Anderson (1996) sistematizou os contributos da Teoria Ecológica da percepção visual, para a teoria do filme. Anderson selecciona conceitos fundamentais de várias teorias clássicas e trabalhos contemporâneos numa grande variedade de disciplinas «[...] tais como a percepção visual, a neurofisiologia, a psicologia cognitiva, a psicologia social, a psicologia do desenvolvimento e a antropologia» (Anderson, 1996:x) e aplica-os numa reflexão sobre as questões da criação e percepção do filme. Anderson propõe-se explicar, deste modo, a interacção entre as imagens do cinema e a mente humana, objectivo que o próprio autor considera não ter sido totalmente cumprido. No entanto, novas perspectivas se abrem à compreensão da natureza simultaneamente ecológica e cognitiva do filme, com evidentes referências a uma possível relação com alguns dos pressupostos do *Construtivismo*. Vejamos, então, os seus princípios básicos.

---

<sup>40</sup> Cf. Gibson, James (1976). “The Myth of Passive Perception: a Reply to Richards” in *Philosophy and Phenomenological Research*, Vol. 37, No. 2, Dec. 1976, pp. 234-238, disponível em <http://www.jstor.org/pss/2107194> (acedido em 07 de Maio de 2009).

<sup>41</sup> Para uma visão ampla e completa da teoria de Gibson ver as obras do autor: *The Ecological Approach to Visual Perception* (1979) e *The Perception of the Visual World* (1950).

Recuperando os aspectos mais relevantes das três aproximações anteriores (*Estruturalismo*, *Teoria da Gestalt* e *Teoria Ecológica*), a teoria moderna do *Construtivismo* pretende ser «[...] uma teoria sobre os mecanismos internos da percepção [...], no entanto [...] frequentemente baseados na informação extraída do ambiente, e nos padrões de estímulo da retina que Gibson descreveu na sua teoria» (Palmer, 1999:56). Para os construtivistas, os perceptos globais são construídos a partir de informação local. Reconhece-se também a importância das emergentes propriedades das linhas, sombras, ângulos e figuras, que são claramente os argumentos da *Gestalt*. Palmer (1999) observa que os construtivistas parecem revelar tendencialmente alguma neutralidade em relação à questão nativismo/empirismo, já que consideram que alguns dos aspectos do processo perceptual são inatos, mas outros decorrem do processo de interacção com o mundo<sup>42</sup>.

Hermann von Helmholtz (1821-1894), mentor do construtivismo, defende a inferência inconsciente. Isto é, reclama que a visão requer um processo de inferência para transformar a informação óptica 2D numa interpretação do ambiente 3D. O processo é inconsciente porque, apesar de se conhecerem as fases envolvidas no pensamento e na solução de problemas, os indivíduos não têm consciência de como ou quando tal acontece. Outro dos aspectos da teoria de Helmholtz é a interpretação heurística que pretende que o sistema visual transcende a informação óptica disponível. Isto é, quando as suposições são combinadas com a informação dos sentidos na construção da imagem, resultam num processo de interpretação heurística. Neste processo, o sistema visual infere sobre as condições prováveis que podem ter originado a imagem. O processo é heurístico na medida em que a imagem é o resultado de um cálculo probabilístico relativo ao objecto e respectivas relações, no espaço e no tempo, de acordo com suposições prévias, como é o caso do *princípio de semelhança*<sup>43</sup>.

---

<sup>42</sup> Alguns dos modernos construtivistas são também behavioristas metódicos. Nos anos 40 e 50 do século XX, há uma dominância do behaviorismo. Os behavioristas consideram que a forma correcta de aproximação à Psicologia é considerar apenas a observação directa do comportamento. De um ponto de vista metodológico, isto significa ignorar completamente quaisquer métodos introspectivos usados pelos estruturalistas ou pela *Gestalt*. Teoricamente, é negar às teorias psicológicas todo e qualquer processo interno que sugira «mentalismo» ou «consciência» (cf. Palmer, 1999:63). Isto é, relativizar toda e qualquer referência à percepção, nas teorias psicológicas, na medida em que a percepção é fundamentalmente encarada como uma espécie de experiência interna do mundo externo. Mas, a teoria behaviorista não tem, na verdade, grande apoio por parte dos investigadores da percepção.

<sup>43</sup> Helmholtz defende o *princípio da semelhança* segundo o qual o sistema visual processa a informação e interpreta o real em função de um conjunto de probabilidades dado pelo estímulo retiniano. No entanto, o *princípio da semelhança* de Helmholtz contrasta com o *princípio da pregnância* (ou princípio mínimo) da *Gestalt* que estabelece que a base para a selecção entre as possíveis interpretações é a mais «simples» das alternativas (e.g. um círculo é uma figura muito mais simples, regular e simétrica do que três quartos de círculo). Uma das dificuldades deste princípio é a correlação muito evidente entre o que é semelhante e o que é simples, que pode, evidentemente não corresponder à realidade.



No século XIX, a distinção entre as teorias construtivistas (ou indirectas) e as teorias ecológicas (ou directas) é um debate que surge entre Helmholtz, defensor da perspectiva empírica pela qual vemos o mundo através da experiência e a interacção com o próprio mundo, e Hering, nativista que argumenta que as ideias e os mecanismos que usamos para perceber o mundo são inatos e, por conseguinte, não há necessidade de aprendizagem da percepção. A “direcção visual” (*Visual Direction*) é um bom exemplo para compreender as diferenças entre estas teorias. De facto, a percepção binocular da “direcção visual” é baseada em leis formuladas em séculos anteriores. A ideia de que a visão centrada é proveniente de um “olho ciclópico” situado num ponto médio entre os dois olhos, resultando de uma fusão das imagens dos objectos captadas pela visão monocular (e.g. índices monoculares estáticos e dinâmicos), tal como proposta originalmente por Hering, nem sempre funciona. Por exemplo, a obliquidade ocular pode resultar numa síntese visual que não corresponde à realidade, na medida em que os receptores ópticos podem medir directamente, apenas a intensidade, o comprimento de onda e a orientação centro-ocular. Todas as outras dimensões da percepção (e.g. o movimento, a orientação e a profundidade de campo) são derivadas e secundárias. Entre as várias propostas está a sugestão de que a percepção resulta de um mecanismo lateral de interacção entre as direcções visuais adjacentes, mecanismo esse que assegura que, apesar dos movimentos dos olhos, os objectos têm a mesma ordem espacial, quer na visão monocular quer na visão binocular. Estudos bem mais recentes sublinham que a percepção, tradicionalmente considerada como um processamento de informação sensorial é, afinal, uma «componente do ciclo acção-percepção». Por exemplo:

«O que é verdadeiro para a percepção em geral, é particularmente verdadeiro para a percepção da profundidade. Embora as fontes de informação da 3D existam na retina 2D, podemos obter um conhecimento mais completo da terceira dimensão coordenando as direcções dos dois olhos, movendo a cabeça originando a paralaxe<sup>44</sup>, num movimento de deslocação para obter um ponto de vista diferente da cena, manipulando o objecto para melhor apreender a sua

---

<sup>44</sup> Como vimos anteriormente, a *paralaxe do movimento* é um dos índices *monoculares dinâmicos*, i.e. dependente do facto de os objectos se deslocarem no campo visual a uma velocidade angular que depende da distância. Quando um observador move a cabeça, a deslocação dos olhos no espaço origina a *paralaxe do movimento*, fluxo óptico (*optic flow*) no qual o movimento de cada ponto na imagem da retina depende da respectiva distância do olho ao objecto. «Este fluxo óptico 2D pode ser utilizado para reconstruir a forma 3D dos objectos ou cenas, sem outros elementos adicionais à profundidade, num processo designado por *estrutura-do-movimento* (*structure-from-motion* ou SfM). A SfM também resulta do movimento do objecto, quando o observador se encontra parado» (cf. Wexler e Boxtel, 2005:433). Mas o mesmo fluxo óptico pode originar diferentes percepções de formas 3D, consoante resultam do movimento do observador ou do movimento do objecto, o que explica as ambiguidades e a possibilidade de interpretação através das diversas combinações da estrutura 3D com o movimento.

forma. Para filósofos como [George] Berkeley [1685-1753] e [Étienne de] Condillac [1715-1780], só a acção motora podia originar percepções e representações da 3D» (Wexler e Boxtel, 2005:431).

A conservação ou ambiguidade da ordem espacial estabelecida pelos diversos índices conduz, por sua vez, à questão da interdependência entre realidade, ilusão e assunções ocultas, construídas pelo sistema visual. Questões como a *verticalidade/horizontalidade* dos tectos, paredes, pavimentos etc., bem como a *distância* (e.g. constância da dimensão, forma, orientação, posição, cor) e, ainda, as *ilusões*<sup>45</sup> (e.g. ambiguidades, distorções, paradoxos, ficções) estão directamente relacionadas com a interpretação e adaptação perceptual. Richard Gregory defende que as ilusões podem ser vistas como fenómenos vulgares, insignificantes, ou até divertidos, mas também como «fenómenos significantes para a descoberta de processos perceptuais, que desvelam a natureza da própria percepção» (Gregory, 2000:10), e é esse facto que justifica a atenção por parte da comunidade científica<sup>46</sup>.

Uma das eventuais contribuições desta última teoria para a análise cinematográfica tem sido a reflexão sobre a *inferência*, enquanto *interpretação heurística*, no contexto do cinema, processo amplamente referido por David Bordwell (cf. *Narration in the Fiction Film*, 1985; *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*, 1989), a propósito da compreensão e interpretação da narrativa cinematográfica. A inferência permite, sobretudo, ao espectador a «vivência» virtual de um espaço real; a interpretação heurística é frequentemente exercitada pelos cineastas (e não necessariamente de uma forma consciente) em imagens que expõem e interrogam o próprio processo de percepção. Justamente neste contexto, a dimensão arquitectónica da imagem, bem como a representação da arquitectura, podem constituir elementos cognitivos relevantes,

---

<sup>45</sup> As ilusões podem ser de diversos tipos – *ambiguidades*, *distorções*, *paradoxos*, *ficções*; as primeiras são, normalmente, imagens de objectos que permitem interpretações alternativas. O *Cubo de Necker* (ilusão óptica publicada em 1832 pelo cristalógrafo suíço, Louis Necker) ou o *Vaso de Rubin* (ilusão cognitiva desenvolvida cerca de 1915 pelo psicólogo dinamarquês Edgar Rubin) integram-se neste tipo. Quanto às *distorções*, são caracterizadas sobretudo pela sua dimensão, comprimento ou curvatura. A mais conhecida é a *ilusão de Müller-Lyer* (1889), que consiste numa simples seta, mas há também a «*parede de um café*» descrita pela primeira vez por Richard Gregory, em 1973, em que as linhas paralelas horizontais dos quadrados parecem estar ligeiramente inclinados. Na categoria de *paradoxos*, estão as ilusões criadas por objectos impossíveis. É o caso do *Triângulo de Penrose*, criado pelo artista sueco Oscar Reutersvärd, em 1934 e que o matemático Roger Penrose popularizou na década de 50. Escher inspirou-se nesta ilusão para criar algumas das suas obras (cf. litografias *Waterfall*, 1961 e *Ascending and Descending*, 1960). Finalmente, as *ficções* definem-se pela percepção de objectos que não estão no todo, mas em observações fragmentadas; estas são na verdade, *alucinações*, no sentido em que não mimam a percepção real.

<sup>46</sup> Para compreender o verdadeiro alcance destas questões, de um ponto de vista científico ver também Sterzer, Philipp and Kleinschmidt, Andreas (2006). “A neural basis for inference in perceptual ambiguity” [Versão electrónica] disponível em [www.pnas.org/cgi/doi/10.1073.pnas.0609006104](http://www.pnas.org/cgi/doi/10.1073.pnas.0609006104).

nomeadamente na captação do movimento e da profundidade de campo, por exemplo, determinando também a direcção do olhar, a atenção e a memória.

Finalmente, é oportuno assinalar a teoria contemporânea do Processamento da Informação visto que é, actualmente, a área de investigação relativa à percepção visual cujo desenvolvimento poderá influenciar os modos de fazer imagens, particularmente no domínio do cinema digital. Do ponto de vista histórico, a moderna ciência da visão remonta aos anos 50 e 60 do século XX, quando três importantes desenvolvimentos mudaram a forma como os cientistas compreendiam a visão. São eles, o uso de simulações em computador para modelar processos cognitivos de diversos tipos (nomeadamente a questão da percepção das imagens); a aplicação de ideias de processamento de informação à psicologia e a emergência da ideia de que o cérebro é um processador biológico de informação. Tais desenvolvimentos estabelecem, também, a ciência da visão como campo interdisciplinar. A partir de então, as pesquisas sobre a “visão do computador” – que determinam o modo como os computadores podem ser programados para extrair informação útil sobre o ambiente com base em imagens ópticas –, promoveram importantes desenvolvimentos que mudaram o rumo das investigações da teoria científica da visão, nomeadamente no âmbito das imagens reais e das teorias explícitas<sup>47</sup>. A “visão do computador” permite que as teorias sejam testadas em imagens reais com objectos reais. No caso das imagens reais, as teorias da visão simuladas em computador podem ser aplicadas a imagens P/B obtidas de câmaras de vídeo e gravadas a partir do mundo real.

As teorias clássicas da percepção visual eram geralmente concebidas para lidar com condições de estímulo que não existiam em situações reais (e.g. perfeição, ruído ou linhas de demarcação/esboço de objectos ideais, etc.). Daí que, antes das simulações em computador, (desenvolvidas no âmbito das “teorias explícitas” ou formais), as teorias da percepção visual sejam, por vezes, vagas, informais e incompletas acentuando questões conceptuais genéricas em detrimento de detalhes importantes. As simulações em computador modificaram, portanto, o rumo do conhecimento, porque a programação exige e obriga o teórico a abandonar tudo o que é explícito. Uma das causas, que é também consequência deste abandono, é o reconhecimento de que a visão é extremamente

---

<sup>47</sup> Num contexto de conhecimento, memória e aprendizagem, as teorias explícitas e as teorias implícitas propõem diferentes mecanismos na arquitectura do processamento da informação. O conhecimento implícito (e.g. o sistema de linguagem natural) persiste por um longo período de tempo, enquanto o conhecimento explícito (do domínio do uso) é facilmente esquecido. Os amnésicos, por exemplo, perdem a capacidade de retenção do conhecimento explícito, embora a memória implícita possa estar intacta.

complexa. Processos que antes haviam sido considerados evidentes pelos teóricos da Psicologia (e.g. a detecção de margens, a percepção de regiões e a determinação de quais as que fazem parte do mesmo objecto 3D, etc.), requerem enormes esforços computacionais. Há a consciência da dificuldade que é construir um computador com funções básicas visuais, dotado de rapidez, acuidade e flexibilidade humanas.

Além do processamento psicológico da informação e da visão computacional, um terceiro desenvolvimento influencia a emergência do *Paradigma do Processamento da Informação*. É a invenção de técnicas de Imagem Cerebral<sup>48</sup> que permitem estudar a actividade neuronal no sistema visual. Os progressos contínuos no campo de estudo da imagética cerebral, bem como a complexa (e ainda pouco compreendida) relação com o campo da linguagem, fornecem hoje uma conjuntura na qual os progressos paralelos e conjuntos da compreensão cognitiva do cérebro e da inteligência “artefactual” podem ser perspectivados. Os novos métodos permitem ainda aos investigadores responderem a questões detalhadas sobre a forma como a informação visual é processada na retina e nos centros visuais do cérebro (cf. Palmer, 1999:64). Tais desenvolvimentos marcam o início da pesquisa no processamento biológico da informação, um campo onde a visão acaba por ter uma função central. Os mais recentes desenvolvimentos de novas técnicas para a imagética da estrutura e função de cérebros vivos, expande e antevê outras possibilidades para a pesquisa fisiológica, no campo da percepção visual, especialmente nos observadores humanos. David Hubel<sup>49</sup> e Torsten Wiesel<sup>50</sup>, galardoados com o Prémio Nobel da Medicina em 1981, mapearam os complexos campos receptores das células do córtex visual, e as suas descobertas

---

<sup>48</sup> As CT (*Computer Tomography*), as PET (*Positron Emission Tomography*) e as MRI (*Magnetic Resonance Imagery*) são algumas das técnicas de imagem cerebral que procuram desvendar as relações e funções e não apenas as estruturas do cérebro. As imagens PET, por exemplo, são menos detalhadas do que as fMRI (*Functional Magnetic Resonance Images*) mas constituem um importante avanço na medida em que providenciam medições funcionais e não apenas estruturais. Deixamos de perceber somente a estrutura para perceber a relação/função, o que permite aos cientistas medir a actividade no cérebro e não apenas a sua anatomia. As técnicas de PET podem ser utilizadas para descobrir que partes do cérebro estão activas durante as mais complexas tarefas visuais tais como a leitura, o visionamento de imagens visuais, a atenção, a memória (cf. Palmer, 1999:70). A única dificuldade consiste no facto de as PET requererem pelo menos 40 segundos para recolherem a informação necessária. Pelo que, a técnica não é suficientemente rápida para examinar os processos da actividade neuronal que ocorrem numa escala ínfima de fracções de segundo. Mas, talvez o melhoramento destes métodos, em questões de resolução espacial e temporal, possa vir a concretizar-se a médio prazo, com evidentes vantagens para diversos campos da psicologia, abrindo também a problematização de outras questões de domínio filosófico, nomeadamente aquela que opõe ainda cientistas e filósofos da mente e que questionam a relação mente/cérebro ou, o mesmo é dizer, corpo/mente – espírito/matéria.

<sup>49</sup> Uma versão integral electrónica da obra *Eye, Brain, and Vision* (1988), em que o autor descreve a anatomia e a fisiologia da visão e suas relações com o córtex, pode ser consultada em <http://hubel.med.harvard.edu/index.html> (acedido em 12 de Outubro de 2009).

<sup>50</sup> Em 2007, a *World Eye Organization* estabeleceu o *Torsten Wiesel Research Institute* no West China Hospital, em Chengdu, cuja acção clínica e investigação, se centra sobretudo nos problemas clínicos da visão.

desencadearam inúmeras pesquisas sobre os mecanismos neuronais de processamento da informação visual. Resultado: algumas partes do córtex visual são hoje as mais bem compreendidas áreas de todo o córtex cerebral<sup>51</sup>.

Há, ainda, uma aproximação computacional à óptica ecológica; a ênfase na análise matemática que evidencia como a estrutura do ambiente circundante se reflecte na estrutura da imagem. Para Peter Gärdenfors, cognitivista sueco e autor da obra *Conceptual Spaces: The Geometry of Thought* (MIT Press, 2000), nas últimas décadas, tem surgido uma grande variedade de modelos de processamento da informação não-simbólicos<sup>52</sup> (entre os quais a “rede neuronal”<sup>53</sup>) que são, segundo o autor, superiores aos modelos baseados em representações simbólicas da informação e do conhecimento. Gärdenfors sugere os “espaços conceptuais” como estrutura para os modelos não-simbólicos. Embora os paradigmas referidos pelo autor sejam, habitualmente, considerados antagónicos, Gärdenfors considera-os como metodologias complementares, e advoga uma terceira forma de representação baseada no uso de estruturas *geométricas* em vez de símbolos ou conexões entre neurónios, a qual designa por *conceptual*. Estes modelos não se excluem, pelo contrário, são «três níveis de representações da cognição com diferentes escalas de resolução» (Gärdenfors, 2004:10)<sup>54</sup>.

---

<sup>51</sup> Em *Rethinking Theories and Practices of Imaging* (2009), uma das questões colocadas pelos autores, Timothy Engström e Evan Selinger é se os olhos serão suficientes para determinar como vemos e o que vemos, ou se as tecnologias da imagem não terão contribuído para “alterar” a imagem da realidade inventando novas formas de ver, desde a invenção da perspectiva na Renascença até às mais recentes fMRI dos nossos cérebros. (Cf. Engström, Timothy H. and Selinger, Evan (2009). *Rethinking Theories and Practices of Imaging*, Palgrave Macmillan, 2009.

<sup>52</sup> «Na Ciência Cognitiva, existem actualmente duas aproximações ao problema da modelação de representações. A aproximação *simbólica*, que se baseia na assunção de que os sistemas cognitivos devem ser modelados por máquinas de Turing. Neste caso, a cognição é vista envolvendo essencialmente a utilização de símbolos. Uma segunda aproximação – o *associacionismo* [em Psicologia, o associacionismo pressupõe que as formas superiores da actividade psíquica resultam de associação automática de ideias e representações] –, em que as associações entre diferentes tipos de informação transportam a maior parte da representação. O “conexionismo” é um caso particular de associacionismo, que modela associações através de redes neuronais artificiais.» (Gärdenfors, 2004:9) A “teoria dos espaços conceptuais” de Gärdenfors pressupõe a construção (do espaço conceptual) «a partir de representações geométricas baseadas num certo número de *dimensões qualitativas*» e «a linha de demarcação entre os usos explicativo ou construtivo dos “espaços conceptuais” não é clara», mas o autor adianta que podem ser utilizados em «modelos computacionais de *formação de conceitos* [...] e *indução*», bem como na «representação de *significados* de diferentes tipos de expressões linguísticas numa aproximação computacional à semântica». No texto “Conceptual Spaces as a Framework for Knowledge Representation” (2004), publicado na revista *Mind and Matter*, o próprio autor se questiona sobre «que tipo de teoria é a dos espaços conceptuais: empírica, normativa, computacional, psicológica, neurocientífica ou linguística?» (cf. Gärdenfors, 2004:24).

<sup>53</sup> “Neural networks”, no original. (cf. Gärdenfors, 2004:9).

<sup>54</sup> Para um aprofundamento da proposta do autor ver Gärdenfors, Peter (2004). *Conceptual Spaces: The Geometry of Thought*, Bradford Books, 2004.

Recorde-se que, do ponto de vista científico e tecnológico, Jan de Koenderink e Andrea van Doorn<sup>55</sup> foram os pioneiros da aproximação da visão computacional à óptica ecológica, ao aplicaram complexas técnicas matemáticas da geometria diferencial a problemas como a percepção do movimento no varrimento óptico, por exemplo, ou a orientação de superfícies 3D, a partir de informação da forma e outros tópicos relacionados. Um dos actuais projectos de Koenderinck tem por tema “*The Structure of haptic space in object manipulation*” cujo postulado estabelece que a efectiva apreensão e manipulação do objecto requer que o agente lide com as relações geométricas dos objectos em relação ao corpo. Tais relações – *hápticas* – são estabelecidas por contacto do objecto com a pele e por *cinestesia*<sup>56</sup>, durante a manipulação. Quando a dimensão háptica é a única modalidade permitida na execução da tarefa, o contexto pode ser referido como “*espaço háptico*”.

Na descrição do projecto em curso, Koenderinck salienta que têm sido feitas muitas experiências sobre a estrutura do *espaço óptico*, mas o *espaço háptico* continua a ser uma dimensão pouco explorada. A proposta do referido projecto é, por conseguinte, a exploração desse espaço, num processo que envolve o corpo. Deste modo, “*Visual Perception of Space*” e “*Haptic Perception of Space*”, entre outras, são direcções que visam a investigação do espaço visual no contexto dos «novos métodos da psicologia», procurando estabelecer a «estrutura projectiva» do espaço visual (que inclui a imaginação no processo de exteriorização das imagens mentais), bem como a influência da estrutura do ambiente, no primeiro caso. No segundo caso – “*Haptic Perception of Space*” –, a investigação pretende averiguar as relações espaciais da percepção háptica, partindo do pressuposto que o *espaço háptico*, tal como o *espaço visual*, é não-euclideano.

Estas são, obviamente, questões relativamente marginais ao tema específico do nosso trabalho, mas poderão ser direcções importantes, na investigação sobre os novos «*espaços virtuais*» criados pelas imagens numéricas, não apenas no *cinema* mas também nos *videojogos*, por exemplo, ou nas realidades virtuais, de que é exemplo o *Second Life*<sup>57</sup>. Do ponto de vista filmico e filosófico, a questão é tanto mais relevante, se reflectirmos sobre a dúvida de Àngel Quintana (*Virtuel? À l'ère du numérique, le cinéma est toujours le plus réaliste des*

---

<sup>55</sup> Cf. capítulo da obra *Perception* de Koenderink, Jan e Doorn, Andrea van (1982): “*The shape of Smooth Objects and the Way Contours End*” [Versão electrónica], pp. 129-137). As teorias da percepção de Jan J. Koenderinck e Andrea J. van Doorn, bem como vários dos projectos dos autores, estão referenciados no site de Koenderinck disponível em <http://www.phys.uu.nl/~wwwpm/HumPerc/koenderink.html> (acedido em 15 de Abril de 2009).

<sup>56</sup> Cf. “*kinesthesia*”, no original.

<sup>57</sup> Sobre esta questão, ver Nitsche, Michael (2009). *Video Game Spaces: Image, Play, and Structure in 3D Worlds*, MIT Press, 2009.

*arts*, 2008), relativamente ao futuro do cinema, face à proliferação de imagens de todos os tipos; a de saber se este fenómeno tem como objectivo «a materialização de mundos virtuais, ou se, pelo contrário, reflecte uma vontade sistemática de registar a realidade» (Quintana, 2008:114). Será a proliferação de câmaras o indício de um desejo real de documentar o mundo? De «arquivar» as nossas imagens para as podermos depois recuperar num processo protésico de recordação das paisagens da vida? Quaisquer que sejam as respostas ainda por encontrar, não será certamente difícil estabelecer uma analogia com a própria preocupação de Antonioni em registar e perceber, por um lado as paisagens e as imagens da sua infância e adolescência (*Gente del Po*, 1943-1947 ou *Il Grido*, 1957, por exemplo), por outro, o genuíno e imponderável desconforto do homem moderno, numa Europa devastada pela guerra.

Sem nos querermos alongar em questões que estão, evidentemente, para além dos objectivos deste trabalho, é importante referir, no entanto, que os movimentos progressivos na compreensão da percepção e dos mecanismos do cérebro e da mente, ocorridos a partir a década de 70 do século XX, desencadearam ainda uma atenção particular perante o complexo funcionamento da imagem/memória/emoção. Daí a tentativa de compreender, também, os pressupostos fílmicos do cinema em geral, e da obra de Michelangelo Antonioni, em particular, num quadro de conhecimento científico e filosófico. A procura de elos conectivos e cognitivos da experiência sensível – emotiva, no limite – mas também inteligível das imagens do filme, é essencial para entender a sua correlativa eficácia emocional/racional, quer ao nível da criação quer ao nível da recepção. E, como facilmente se constata, desde as primeiras interrogações sobre a luz até às mais recentes teorias sobre a mente/cérebro, passando obviamente, pela questão do espaço real e da sua representação, todas estas questões têm contribuído, directa ou indirectamente, para a compreensão do filme como forma de pensar e conhecer o mundo, umas vezes interrogando-nos sobre as fronteiras da percepção, outras revelando as diferenças entre o mundo visível e as suas dimensões invisíveis.

As questões em epígrafe são referenciadas em trabalhos de muitos teóricos, a propósito das artes em geral e, por vezes, do cinema em particular. Arnheim, por exemplo, refere a percepção “háptica” a propósito da capacidade de criação dos invisuais, no domínio das artes visuais<sup>58</sup>. Segundo Arnheim, «[...] afirmou-se frequentemente que era uma aquisição parcial e miraculosa da visão: as mãos podem ver! [...] A educação háptica

---

<sup>58</sup> Cf. “Perceptual Aspects of Art for the Blind” (1990) in Arnheim, Rudolf (1992). *To the Rescue of Art: Twenty-Six Essays*, Berkeley, University of California Press, pp. 133-143.

pela arte torna-se num acesso a um negligenciado recurso da cognição e criação humanas» (Arnheim, 1990:133). A dimensão háptica é, também, uma das referências argumentativas do arquitecto finlandês Juhani Pallasmaa (e.g. *The Architecture of Image: Existential Space in Cinema*, 2007; *The Eyes of the Skin, Architecture and the Senses*, 2005) ou de Giuliana Bruno (e.g. *Atlas of Emotion, Journeys in Art, Architecture, and Film*, 2002; *Public Intimacy: Architecture and the Visual Arts*, 2007).

No prefácio à obra *Public Intimacy* (2007), Anthony Vidler escreve:

«O espaço tridimensional, habitado e marcado em movimento virtual pelo corpo, é a matéria da arquitectura moderna; a sua representação em duas dimensões, com a inclusão da dimensão do tempo, tem sido o trabalho do filme. Ambas as artes estão ligadas de forma inextricável, desde o final do século XIX: os arquitectos têm sido estimulados pelo filme, os cineastas pelos arquitectos» (Vidler apud Bruno, 2005:ix).

Pallasmaa, por sua vez, defende uma percepção háptica do espaço, que envolve não apenas a visão mas todos os outros sentidos, incluindo o tacto. O autor admite confrontar o paradigma dominante da hegemonia da visão – «o “ocularcentrismo” da nossa cultura» (Pallasmaa, 2005:17) – e subscreve a necessidade de analisar de forma crítica a sua predominância, recuperando as teorias dos críticos do “ocularcentrismo” [e.g. René Descartes (1596-1650), para quem a visão é o «mais nobre e universal dos sentidos», mas que reconhece ao sentido do tacto maior certeza e menos vulnerabilidade ao erro<sup>59</sup>; Jean-Paul Sartre (1905-1980), cuja hostilidade à visão designa por “ocularfobia”; Henri Bergson (1859-1941), etc.]. Nas críticas de Pallasmaa à perspectiva do espaço como consequência do ocularcentrismo está implícita, também, uma certa crítica às técnicas e tecnologias que valorizam e intensificam o sentido da visão em detrimento dos outros sentidos. O autor argumenta que a hegemonia da visão «[...] parece ser paralela ao desenvolvimento da consciência do *eu* no Ocidente, e da separação gradual entre o *eu* e o mundo; a visão separa-nos do mundo, enquanto os outros sentidos nos aproximam dele» (Pallasmaa, 2005:25). O autor defende ainda que a expressão artística está incorporada, resulta da vivência e não pode ser considerada, apenas, do domínio do intelecto. O que é negativo, para o autor, é o facto de a imagem ser cada vez mais do domínio “verbal”, enquanto a poesia, “vestígio” de um mundo interior, é um retorno à oralidade e ao mundo envolvente.

As referências directas de Pallasmaa à concepção de “espaço poético” de Gaston Bachelard (*The Poetics of Reverie*, 1971), e a Edward T. Hall (*The Hidden Dimension*, 1969),

---

<sup>59</sup> Cf. Descartes, René (2001): *Les Passions de l'Âme* [Versão electrónica], disponível em <http://www.mozambook.free.fr/passions.htm> (consultado em 27 de Outubro de 2009).



entre outros, sustentam a ideia de uma perda por parte da arquitectura contemporânea. A perda do «mundo interior». O que é particularmente significativo, no contexto deste trabalho, é justamente o facto de Pallasmaa considerar que «[...] a função da arte e da arquitectura em geral é reconstituir a experiência de um mundo interior não diferenciado, onde não somos meros espectadores, mas do qual somos inseparáveis e ao qual pertencemos» (Pallasmaa, 2005:25). Os filmes de Antonioni e, particularmente, a trilogia (*L'Avventura*, Itália/França, 1960; *La Notte*, Itália/França, 1961; e *L'Eclisse*, Itália/França, 1962) são, como veremos, «a arte e a arquitectura» de uma experiência, provavelmente milenar, de um mundo interior, que traça as marcas invisíveis da alma humana num espaço simultaneamente visual e visível; uma poesia, no sentido que lhe dá Gaston Bachelard (1884-1962)<sup>60</sup>. Na obra de Antonioni, e tomando de empréstimo as palavras de Bachelard, «a imagem poética [...] não é um eco do passado. É até o seu contrário. No resplendor de uma imagem ressoam os ecos do passado longínquo, sem que se consiga ver a sua profundidade, até onde se repercutem, onde se extinguem. [...] A imagem poética tem um domínio e um dinamismo próprios. Procede de uma *ontologia directa*» (Bachelard apud Yates, 1995:53-54). Fazendo eco da afirmação de Lescure<sup>61</sup>, se «o artista não cria como vive, vive como cria», e se o cinema contemporâneo «não considera já as imagens como um simples substituto de uma realidade sensível» (cf. Bachelard apud Yates, 1995:62), as imagens de Antonioni, que afirmou por sua vez que fazer um filme é viver, procedem também elas de uma «ontologia directa». São imagens poéticas que só podem ser entendidas no contexto de uma dimensão filosófica que Bachelard designa por «fenomenologia da imaginação». São imagens que «surgem na consciência como um produto directo do coração, da alma, do ser do homem captado na sua actualidade» (Bachelard apud Yates, 1995:54). O próprio Antonioni afirma:

«Fazer um filme [...] é viver [...]. O que é esta sinceridade, esta forma de ser autobiográfico, de verter no «tonel» de um filme todo o nosso vinho<sup>62</sup>, o que é senão uma participação na vida, juntar algo de profícuo (pelo menos em intenção) ao nosso património pessoal, de que os outros julgarão a riqueza ou a indigência?» (Antonioni, 1959:16).

---

<sup>60</sup> Cf. Bachelard, Gaston. (1958). *La Poétique de L'Espace* (Tradução americana de Maria Jolas: *The Poetics of Space*, Boston, Beacon Press, 1994).

<sup>61</sup> Bachelard cita o poeta francês Jean Lescure (1912-2005) a propósito do ensaio *Charles Lapicque* (Flammarion, Paris, 1956) sobre o pintor do mesmo nome.

<sup>62</sup> Uma eventual análise do discurso do ponto de vista simbólico, poderia levar-nos a questões como a transubstanciação – e metafísica, portanto – ou a questão da influência dos estados alterados da consciência, quaisquer que sejam, no processo de criação.

É dessa «dualidade do sujeito e do objecto»; «irisada, especular, continuamente activa nas suas inversões» (cf. Bachelard apud Yates, 1995), característica da imagem poética, que tratam os filmes de Antonioni e, particularmente, a trilogia. E tal como Bachelard pede ao leitor que capte o poema como uma «realidade específica», não como «um objecto e muito menos como um substituto do objecto» (Bachelard apud Yates, 1995), também se deve pedir ao espectador de Antonioni que tome o filme como o resultado de uma «fenomenologia microscópica» que revela a estrutura elementar da imagem que é, até, «anterior ao pensamento».

«[...] Para especificar bem o que pode ser uma fenomenologia da imagem, para clarificar que a imagem está *antes* do pensamento, deveríamos dizer que a poesia é, mais do que uma fenomenologia do espírito, uma fenomenologia da alma. Deveríamos então acumular documentos sobre a *consciência sonhadora*» (Bachelard apud Yates, 1995:56)<sup>63</sup>.

A recuperação do conceito de “alma” na reflexão sobre a poética do espaço, constitui para Bachelard uma «inversão das perspectivas psicológicas», num contexto de referência das artes plásticas, em que o pintor conhece e traduz o mundo interior (a visão ou a luz interior, a alma, portanto) num «mundo de cores resplandecentes, um mundo da luz e do sol» (cf. Bachelard apud Yates, 1996). No caso de Antonioni, também a alma é responsável pelo espaço *dos* e *nos* seus filmes, também eles poéticos. Ainda que, muitas vezes, num mundo de infinitas tonalidades de cinzento onde a luz constitui o elemento fulcral de uma «fotogenia da alma» (cf. Alain Fleischer, 2009), um mundo outro invisível, mas passível de ser revelado pela extrema visualidade do filme.

A imagem (quer seja considerada de um ponto de vista cinematográfico ou filmico) invoca continuamente aspectos importantes das teorias anteriores da percepção visual, nomeadamente na representação e percepção espacial. No caso do cinema de Antonioni, há ainda uma possibilidade de alusão aos mecanismos internos da percepção, pela forma como o cinema «põe em cena», as inconstâncias e a inquietude do ser humano perante as vicissitudes da vida, através da imersão do sujeito na paisagem e outros espaços

---

<sup>63</sup> Bachelard alude à distinção clara entre *espírito* e *alma* na filosofia alemã (*der Geist und die Seele*), facto que, na filosofia em língua francesa contemporânea (e *a fortiori* na Psicologia), não é assim tão evidente. Na filosofia alemã, os conceitos “espírito” e “alma” não são sinónimos. Portanto, ao considerá-los sinónimos torna-se impossível, segundo o autor, «traduzir textos preciosos», deturpando documentos essenciais a uma arqueologia da imagem. «A palavra alma é uma palavra imortal. Em certos poemas é indelével. É uma palavra de alento» (Bachelard apud Yates, 1995:57). Ora, o alento é, por definição a força necessária para respirar, mas também inspiração, força, ânimo.

constituídos; sejam eles naturais, de estúdio ou “espaços-outros”, como os espaços “heterotópicos” (e pós-estruturalistas) de que fala Michel Foucault (1926-1984)<sup>64</sup>.

No caso dos espaços heterotópicos, uma análise perspectivada do filme “O Contrato” (*The Draughtsman’s Contract*, Peter Greenaway, UK, 1982) poderia ser uma proposta de *case study* do jardim como “heterotopia”, veiculando, por sua vez, a ideia do ecrã como superfície especular “heterotópica”, na medida em que se abismam, para além dela, inúmeros espaços outros. Mas as “heterotopias” nem sempre são tão formalmente evidentes, ocultas como estão nas dobras das imagens, sobretudo numa obra singular, como é o caso do cinema de Antonioni. Na descrição de Foucault, as «heterotopias» são, por oposição às «utopias» (espaços sem lugares reais, lugares irreais) e às «utopias realizadas», «lugares outros», «reais que encontramos no interior da cultura e são por sua vez representados, contestados e invertidos, lugares fora de todos os lugares, ainda que localizáveis» (Foucault, 1967:4). A “heterotopia” é uma constante dos grupos humanos e das culturas. As “heterotopias de crise” (e.g. lugares privilegiados, sagrados ou interditos), características das sociedades ditas «primitivas», estão a desaparecer, dando lugar às “heterotopias de desvio”, para onde são enviados os indivíduos com comportamentos desviantes (e.g. prisões, casas de repouso, clínicas psiquiátricas, lares de terceira idade, etc.).

O cinema enquanto dispositivo é, também ele, um espaço heterotópico que, tal como o teatro, tem o poder de

«[...] justapor num único lugar real, múltiplos espaços, múltiplos lugares que são em princípio incompatíveis. É assim que o teatro faz suceder sobre o rectângulo da cena toda uma série de lugares que são estranhos uns aos outros; é assim que o cinema é uma curiosa sala rectangular, no fundo da qual, sobre um ecrã a duas dimensões, vemos projectar-se um espaço a três dimensões; [embora] talvez o exemplo mais antigo das “heterotopias”, em forma de lugar contraditório, seja o jardim» (Foucault, 1967:7).

Sublinhando que a inquietação moderna diz respeito sobretudo à questão do espaço e não tanto à questão do tempo, Foucault salienta que «a simultaneidade, a justaposição, o

---

<sup>64</sup> O conceito de “heterotopia” é definido por Michel Foucault numa conferência proferida no *Cercle d’ Études Architecturales*, a 14 de Março de 1967. O texto foi posteriormente publicado na revista *Architecture, Mouvement, Continuité*, nº 5, Outubro 1985, pp. 46-49, e, mais recentemente, em Foucault, Michel (1994). *Dits et Écrits II. 1976-1988*, Paris, Éditions Gallimard, 2001, pp. 1571-1581. Uma tradução portuguesa de Luís Lima revista por Maria Augusta Babo, sob o título “Espaços Outros” está publicada in Miranda, José A. Bragança e Coelho, Eduardo Prado (Org.) (2005). “Espaços”, Revista de Comunicação e Linguagens, nºs 34 e 35, Lisboa, Relógio d’Água Editores, 2005, pp. 243-252. Duas versões electrónicas do texto, em língua francesa e língua inglesa, bem como um comentário em formato áudio registado pelo próprio Foucault, estão disponíveis em <http://foucault.info/documents/heteroTopia/foucault.heteroTopia.fr.html> (acedido em 28 de Outubro de 2009).

próximo e o longínquo, o lado a lado, a dispersão», revelam sérias preocupações demográficas, mas «não se trata simplesmente de saber se há lugar para o homem, no mundo [...]» (Foucault, 1967:2). É, também, um problema de relações de vizinhança, de armazenagem, de circulação. Ou seja, é uma questão de relações entre lugares, de «dessacralização prática do espaço», muito depois da «dessacralização teórica» operada por Galileo Galilei (1554-1642). De uma dessacralização parece “falar” também, como veremos, o cinema de Antonioni, na medida em que muitos dos lugares são, frequentemente, indiferenciados, despojados, caóticos ou racionalizados enfatizando, deste modo, a “paisagem mental”, uma “geografia da alma” em conflito, a dissonância entre “interior e exterior”, o contraponto de que falava Eisenstein, não entre planos, nem no interior do plano, mas no interior dos homens. Enfim, um “espaço outro”, disposto em finas camadas de imagens – umas visuais, outras invisíveis –, oculto na luz, no olho e no cérebro. Um espaço que escapa, portanto, à sua dimensão física e geográfica, desafiando, a seu modo, uma visão ordenada e supostamente mapeada do mundo que nos rodeia. E um cinema que se afasta do herói, descentralizando o homem, e atribuindo à natureza o protagonismo da cena principal que é a própria vida.

## 1.2. Luz e Espaço: Da Visualidade no Cinema

O processo de mediação entre o mundo *visível* e a imagem *visual* envolve, como pudemos ver, duas vertentes do conhecimento particularmente importantes para a questão da compreensão da temática do *espaço* no filme, e para o seu entendimento como arquitectura; uma diz respeito à natureza do estímulo, *i.e.*, à *óptica visual*; a outra procura explicar de que modo o sistema visual responde à luz, ou seja a *neurofisiologia*.

Questões como as *funções ópticas do olho*, a sua *performance* ou as limitações, nomeadamente a forma como o olho capta a luz ou foca os objectos, a amplitude do campo de visão (que é função da curvatura do olho, por exemplo), a acuidade visual, a percepção da distância, do movimento, dos contrastes e padrões, bem como da intensidade e luminância<sup>65</sup> são da ordem da *óptica visual*. Os conhecimentos nesta área foram determinantes para a concepção da câmara escura e, posteriormente, todo o tipo de lentes

---

<sup>65</sup> Em Física, a *luminância* é o quociente da intensidade luminosa emitida por uma superfície, em função de um observador afastado. «A luminância é a propriedade de uma dada fonte ou superfície que mais se correlaciona com a percepção subjectiva do brilho que, devido à adaptação e efeitos de contraste do sistema visual, não pode ser usado como medida fidedigna» (cf. Zakia, Richard e Stroebel, Leslie, 1993:467).

que, pela conjugação dos conhecimentos da Física e da Química, viriam a culminar na designada invenção do século XX: o *cinematógrafo*.

Quanto aos conhecimentos de neuroanatomia e *neurofisiologia* da visão, permitem explicar com elevado detalhe e minúcia a formação das imagens na retina; o processo pelo qual «a luz é absorvida pelos pigmentos nos receptores, como é que tais alterações químicas modificam o potencial eléctrico das células receptoras, como é que o impulso nervoso é eventualmente gerado, e como é que o padrão da luz é processado», (Wade and Swanston, 2001:85), etc. Ora, sendo a *formação da imagem* condição necessária (embora não suficiente) para a *visão*, foi a descoberta da capacidade que o sistema óptico, em consonância com o cérebro, tem para *formar uma imagem do mundo*, que esteve na origem do ponto de viragem na compreensão da visão. Dos conhecimentos sobre a visão e percepção decorre a possibilidade de estalecer patamares de criação, entendimento, vivência e leitura das próprias imagens da arte. Formando imagens do mundo (e dos homens) através do filme, o cineasta está, na verdade, a reflectir de forma crítica ou filosófica sobre os múltiplos graus de sentido e aparência da realidade, através da utilização da cor, por exemplo (cf. *Il Mistero di Oberwald*, Michelangelo Antonioni, Itália, 1980).

Recorde-se que é, justamente, com base na visão, e na sequência das teorias do físico James Maxwell (1831-1879)<sup>66</sup>, que se torna possível distinguir a luz que, a partir do século XIX, partilha a mesma natureza com os raios cósmicos e as ondas rádio. Percebe-se então que a luz é essa pequena parte do espectro ao qual o olho humano é sensível, compreendida entre os 380nm<sup>67</sup> (violeta) e os 720nm (vermelho), o que torna possível a maravilha das cores, o encanto das sombras, ou até, no limite, o mistério do invisível, mesmo que seja um quadrado negro sobre tela branca ou a simples superfície branca de uma tela de cinema<sup>68</sup>, da qual irrompem fantásticas imagens da mente.

---

<sup>66</sup> James Maxwell (1831-1879) descreve, pela primeira vez, a luz como radiação electromagnética (uma onda com campos magnéticos e eléctricos). Maxwell desenvolveu, também, a sua própria teoria da visão das cores, confirmando a hipótese de Helmholtz. O físico baseia a sua teoria nas descobertas de Isaac Newton (1643-1727) que, em 1672, divulga publicamente a sua teoria das cores (conhecimentos sistematizados na obra *Opticks* publicada em 1704); na proposta do físico inglês Thomas Young (1773-1829) sobre a teoria tricromática, segundo a qual o olho humano possui receptores para as três cores primárias – vermelho, verde e azul – sendo as restantes produzidas pelo cérebro; e nos desenvolvimentos feitos pelo cientista alemão Hermann von Helmholtz (1821-1894). Para uma leitura mais detalhada sobre esta questão, ver “Color Vision: a Microcosm of Vision Science” in Palmer, Stephen E. (1999). *Vision Science, Photons to Phenomenology*, Cambridge, The MIT Press, 2002, pp. 94-142).

<sup>67</sup> O comprimento de onda é definido pela distância entre os sucessivos picos da onda e, no caso da luz, é medida em nanómetros (nm) em que 1 nanómetro é equivalente a  $10^{-9}$ m. (Cf. Wade and Swanston, 2001).

<sup>68</sup> Um exemplo limite é o filme *Branca de Neve* (2000, Portugal), de João César Monteiro (1939-2003), que alguns críticos consideraram uma metáfora da morte do cinema. Na verdade, a imagem projectada na tela não é totalmente, nem continuamente negra. É uma imagem cinzenta – a marca visível de uma ausência – que

No caso da arte, e particularmente do cinema moderno, é muito frequente a utilização de *inserts* de imagens negras na tela branca como procedimento «narrativo» ou estético – neste último caso de “desfamiliarização” ou *ostranenie* – que podemos considerar semelhante, por analogia, ao processo criativo de Kazimir Malevitch (1878-1935) na pintura (e.g. “*Quadrângulo*” ou “*Quadrado negro sobre fundo branco*”, 1915). Ao devolver à abstracção a sua dimensão concreta, e à pintura a sua materialidade, o pintor alude ao processo físico da luz na formação da imagem (ou do lugar da sua ausência) e a sua correlação com o olho e o cérebro. Idêntica proposta faz Jean-Luc Godard em *Hélas pour Moi* (1993), por exemplo. A propósito de “*Quadrângulo*” de Malevitch, diz Gilles Néret:

«[...] Não se apresentava como «niilista», mas pelo contrário como uma finalização a partir da qual tudo podia ser retomado, repensado: a pintura, a escultura, a arquitectura e as artes aplicadas, até mesmo a escrita: depois da tábua rasa, o renascimento. [...] No suprematismo de Malevitch, a cor omnipresente e sempre brilhante já não é simplesmente um “produto da decomposição da luz”, como outrora nos impressionistas, mas uma outra coisa, que o artista explica no seu opúsculo *A Luz e a Cor*: “Não sabemos a quem pertence a luz; à Terra, a Marte, a Vénus, ao Sol, à Lua? O que podemos dizer é que a cor é a coisa sem a qual o mundo seria impossível. [...] A cor é um criador de espaço.” O espaço, a grande palavra é finalmente dita!» (Néret, 2004:49-56).

De facto, e pensando no contexto actualmente bem mais complexo e problematizado das imagens digitais, a única forma de aplicar muitos dos conceitos relativos à *luz* e à *visão* é pensar em termos de frequência espacial<sup>69</sup>, mais do que em termos de frequência temporal. O estímulo visual tem a propriedade da extensão através do espaço e, quer a *intensidade* quer a *luminância*, variam também nesta dimensão.

Esta questão é, de certo modo, significativa na construção e percepção do filme – e até decisivo no caso do filme monocromático, cujas características químicas podem ser

---

começa com uma imagem de Robert Walser, escritor suíço, morto sobre a neve, e autor do poema *Branca de Neve* que está na origem do filme. Há ainda, ao longo dos 75 minutos de filme, as vozes continuamente em *off*, irrupções de sons ou imagens do céu, música atonal, *flashes* de luz. Ora, à medida que ouvimos, «vemos» o filme, num processo sinestésico e mental, muito semelhante àquele que parece ocorrer quando lemos um livro sem imagens visuais. Isto é, «desenhamos» essas imagens, visualizamos os espaços, «esculpimos» as personagens. Em suma, «realizamos» um filme.

<sup>69</sup> Em linguagem científica, a noção de *frequência espacial* remete para o número de ciclos (linhas claras e escuras) por unidade de espaço, convencionalmente designado em *percepção visual*, por *ciclo por grau de ângulo visual*. Para entendermos a influência deste conceito físico e matemático relativamente complexo, no domínio das artes visuais, é importante referir que se pode determinar a intensidade de cada frequência espacial, pela análise da imagem. A *frequência espacial* pode assumir duas formas: a *alta-frequência* – em que os detalhes são finos e as mudanças de luz através do espaço são rápidas; a *baixa frequência* – em que os objectos são grandes e as mudanças de luz através do espaço são lentas. Este é um dos factores que, em consonância com a *adaptação* (constância da cor, por exemplo) e a *acuidade visual* (tonalidade, saturação, brilho, contraste), entre outros, determina a forma como percebemos a luz e representamos o mundo. É também factor-chave na construção de dispositivos ópticos e halográficos, bem como na construção da imagem digital.

potenciadas ou destruídas pela forma de iluminar ou captar a luz. O *sistema visual e perceptivo* influencia o processo do filme – realização, projecção e recepção – agindo, assim, sobre o modo de construção dos seus diferentes *espaços*. Ao permitir refractar a luz proveniente de múltiplas direcções, nomeadamente a que vem detrás do observador, a curvatura do olho, contribui para a contínua “construção” de espaços de algum modo subjectivados. O nosso campo de observação «[...] tem uma amplitude de 208 graus horizontalmente, ainda que a luz desta região [por detrás do observador] seja reflectida na extrema periferia da retina, e bloqueada pelo nariz e a cabeça, lateralmente. Verticalmente, o campo de visão atinge os 120 graus» (Wade and Swanston, 2001:91). O modo como o cinema tem explorado e amplificado a acção da percepção relaciona-se, ainda, de forma evidente, com a consciência e a vivência do *espaço* – real ou ficcional – cujo processo, relativamente complexo, não dispensa, por enquanto, alguma forma de interacção *luz/visão/mente/realidade*, ainda que as imagens contemporâneas prometam novas e perturbantes experiências, num futuro próximo.

Remetendo-nos, ainda, às questões da *neurofisiologia*, a visão, mediada pelo cérebro, à semelhança de muitos outros aspectos da experiência, depende da actividade de células especializadas existentes nos órgãos dos sentidos, enquanto receptores. «Uma total compreensão da visão implica uma apreciação dos processos neurofisiológicos, desencadeados pela actividade da luz nos receptores» (Wade and Swanston, 2001:102). Os complexos processos neuronais subjacentes à visão sugerem, de facto, a possibilidade de reconhecimento de diversos graus de “*visualidade*”, que se encontram aquém e para além da mera *visibilidade*, legitimando, deste modo, uma aproximação das imagens do cinema ao domínio da *mente* e do *pensamento*.

«A Psicologia tem tentado relacionar as qualidades observáveis (comportamento) com as estruturas básicas (anatomia, fisiologia, genética, etc.). Estas tentativas têm tido maior sucesso na área da percepção. Alguns fenómenos visuais podem ser reduzidos a conhecidos processos neurofisiológicos. [...] Paradoxalmente, não sabemos grande coisa sobre a neurofisiologia da visão humana, embora saibamos bastante sobre o mesmo processo, nos nossos vizinhos biológicos [primatas]» (Wade and Swanston, 2001:105).

Quando chegamos tarde a uma sessão de cinema, e nos sentamos na fila da frente, a diferença entre o nosso ponto de vista privilegiado e o ponto de vista da câmara (análogo ao do pintor na «janela» de Alberti) resulta numa imagem demasiado alongada, e vemos os actores distorcidos deslizando num trapezóide, mas «corrigimos» toda e qualquer distorção,

reconhecendo naquelas imagens um mundo que nos é familiar (cf. Pinker, 1997:218). Justificando uma longa e detalhada descrição do funcionamento dos estereogramas, Steven Pinker considera que o interesse no fundamento das ilusões reside no facto de a visão, e particularmente a visão estereoscópica, ser «uma das glórias da natureza» – um complexo e estruturado «sistema de engenharia» – e um «paradigma do funcionamento da mente», sendo também, como acaba por defender, uma das chaves para o desenvolvimento da imagem numérica.

Tal como para Richard Gregory (2000), também para Pinker, as ilusões, que marcaram a agenda cultural do mundo Ocidental durante séculos, não são apenas objecto de simples curiosidade. Diz o autor que, explorar as ilusões, tem sido uma forma de refutar a ideia de uma capacidade ilimitada de conhecer o mundo. Daí até à grande ilusão como metáfora da caverna de Platão vai apenas um pequeno passo. «O fascínio é óbvio. “*Em quem vais acreditar, em mim ou nos teus olhos?*” diz Groucho Marx a Margaret Dumont [*Duck Soup*, Leo McCarey, EUA, 1933] jogando com a nossa crença de que a visão é certamente um caminho para o conhecimento» (Pinker, 1997:212). Mas, ainda que a realidade em si e a verdade sejam inalcançáveis, as ilusões – incluindo o cinema considerado como “grande ilusão” – não deixam de ser uma forma de perspectivar as questões visível/invisível e realidade/ficção, pese embora a improbabilidade de resolver as aporias que, desde sempre, acompanharam o debate filosófico e artístico, em torno das mesmas.

Em “*Movies in the Mind’s Eye*” (2007), Julian Hochberg e Virginia Brooks referem que os teóricos do filme e os cineastas não precisam da ciência. Mas sustentam que «um debate sério acerca do *medium*, e do modo como tem sido utilizado na realidade ou de forma artística em qualquer circunstância, requer alguns conhecimentos sobre a forma como percebemos e evocamos as imagens do cinema» (Hochberg and Brooks apud Peterson, 2007:376). Essa é a razão porque, segundo os autores, alguns aspectos da ciência cognitiva<sup>70</sup>, – como é o caso da *persistência da visão* ou da *percepção do movimento* –, têm sido cada vez mais referidos em teorias sobre o filme (e.g. Joseph Anderson e Barbara Anderson, no primeiro caso; Teresa DeLauretis, no segundo, etc.), que procuram resolver as imprecisões e inconsistências das primeiras teorias do cinema. Em *The Myth of Persistence of vision revisited* (1993), um artigo que remete para outro sobre a mesma temática (1978),

---

<sup>70</sup> «A ciência cognitiva não é uma disciplina específica mas decorre de um conjunto de disciplinas tais como a psicologia cognitiva, a inteligência artificial, a filosofia, a linguística e a neurofisiologia, que partilham conhecimentos no esforço de compreensão da natureza e processos da mente humana. E o que vem a ser designado por teoria cognitiva do filme [cf. Noël Carroll e David Bordwell, por exemplo] é, talvez, não uma teoria no sentido rigoroso do termo, mas uma tentativa de aplicação do pensamento e investigação da ciência cognitiva, às questões de realização do filme e sua recepção» (Anderson, 1996:16).



Joseph e Barbara Anderson insistem na necessidade de desmistificar o que chamam «o mito da persistência da visão» na «origem da criação» das imagens cinematográficas, deslocando a questão, mais uma vez, para o domínio da relação do espectador com o filme<sup>71</sup>.

Reciprocamente, os investigadores da percepção e da memória visual não ignoram as imagens do cinema, e o modo como estas interferem com as reacções emocionais e o comportamento humano, tal como atestam os estudos de *Filmologia*, em meados do século XX, em França, impulsionados por Gilbert Cohen-Séat (1907-)<sup>72</sup>. No prefácio à obra de Cohén-Séat (*Essai sur les Principes d'une Philosophie du Cinéma I, Introduction Générale, Notions fondamentales et Vocabulaire de Filmologie*, 1946), Henri Laugier, Professor na Universidade de Sorbonne, escreve:

«O Mundo é conduzido pelo coração e o espírito dos homens. [...] O preâmbulo da Carta da U.N.E.S.C.O. começa por estas palavras. “As guerras nascem no espírito dos homens, é no espírito dos homens que se devem estabelecer as defesas da paz”. Tais ideias simples levam-nos a pensar que a pedagogia é, sem dúvida, a ciência que melhor age sobre os destinos das sociedades. [...] Os romances filmados familiarizam as crianças com os eternos vazios que agitam a alma humana, confrontando-os com os mistérios dolorosos da vida, do amor e da morte» (Laugier apud Cohen-Séat, 1946:5,6).

A afirmação manifesta o interesse académico perante as potencialidades pedagógicas e produtivas do cinema, justificando, também, a tentativa de compreensão do *medium*, nomeadamente em contextos de recepção.

Alertando para o facto de o «movimento estroboscópico que o filme exemplifica, ser apenas uma pequena parte dos eventos visuais» (Cf. Hochberg e Brooks apud Peterson, 2007:376), Hochberg e Brooks propõem-se «reexaminar os sistemas cognitivos que contribuem para as características artísticas e visualmente informativas do filme, mantendo ambas as perspectivas: a da ciência e a da arte» (Hochberg e Brooks apud Peterson, 2007:376). Os autores sistematizam três momentos distintos da representação dos eventos nas imagens do cinema: a *visão de baixo nível (low-level)*, a *análise relacional* e os *diagramas da*

---

<sup>71</sup> Para uma análise mais detalhada desta questão ver Anderson, Joseph and Barbara Fisher (1978). “The Myth of Persistence of Vision” [Versão electrónica] in *Journal of the University of Film Association* XXX:4 (fall 1978), pp. 3-9, disponível em <http://www.uca.edu/org/ccsmi/classicwork/Myth1.htm> (acedido em 15 de Outubro de 2009) e, também, Anderson, Joseph and Barbara (1993). “The Myth of Persistence of Vision Revisited” [Versão electrónica] in *Journal of Film and Video*, Vol. 45, No. 1 (Spring 1993), pp. 3-12, <http://www.uca.edu/org/ccsmi/classicwork/Myth%20Revisited.htm> (acedido em 15 de Outubro de 2009).

<sup>72</sup> Gilbert Cohen-Séat (1907-) foi director da *Révue Internationale de Filmologie*, publicação que divulgou inúmeros estudos e resultados de experiências comparativas – em situação real e perante um filme –, no âmbito da Psico-fisiologia e Neurologia realizadas no *Institut de Filmologie de l'Université de Paris* (e.g. Estudo comparado de diversos tipos de resposta à apresentação fílmica do movimento/Reacções Psico-Fisiológicas e problemas de personalidade: *Film – E.E.G. – Rorschach, Réactions psycho-physiologiques et problèmes de personnalité*, 1960).

*ação*. O “mito da persistência da visão”<sup>73</sup> é uma questão relativa ao primeiro nível. Mas, ao contrário do que vulgarmente se considera, «percepcionamos o movimento de forma muito diferente das deslocações no olho ou no ecrã. De facto, se não fossem essas diferenças, o filme como nós o conhecemos, não seria possível» (Hockberg e Brooks apud Peterson, 2007:377), porque nós percepcionamos a organização relativa da trajectória do movimento e não as deslocações no ecrã. Deste modo, um objecto pode estar perfeitamente fixo no ecrã e parecer em movimento (fenómeno designado por “movimento induzido”), se houver um movimento da moldura ou do plano de fundo. A compreensão destes e doutros processos relativos contribui para diferir o horizonte da reflexão sobre as imagens fílmicas, cujos limites deixam de ser a *representação* e a *realidade* para se projectarem no domínio da *invenção*, da *imaginação* e da *poesia*. A ideia de Homem que se desprende dos filmes é a imagem do Homem no seu meio, como elemento da paisagem global da vida.

Apesar da complexidade dos processos, que nem sempre foram rigorosamente referenciados no âmbito das teorias do cinema, é indiscutível que, ao nível prático, a experiência perceptiva orientou, durante séculos, a construção de dispositivos ópticos que amplificam as marcas do realismo na representação. Por um lado, as imagens do cinema dão-nos essa primeira ilusão do mundo observado através de uma janela; por outro, a arquitectura do espaço no cinema transforma o filme numa experiência particular de espaço-tempo, e num espaço fílmico totalmente condicionado pela natureza das relações no seu interior, ou até mesmo com o exterior, quer sejam configuradas pela percepção do cineasta, do crítico ou do espectador comum.

Em suma, para compreender a relação das imagens do filme com as questões humanas da percepção, da representação e até da emoção é, por vezes, incontornável a referência a um campo mais amplo do conhecimento, constituído pela Psicologia, a Filosofia e as Neurociências, entre outras disciplinas do conhecimento<sup>74</sup>. A compreensão do problema psicológico, mas também neurofisiológico, que liga o homem às suas próprias imagens, em particular no campo das artes, é apenas uma das dimensões da questão muito

---

<sup>73</sup> A expressão destacada corresponde ao título do artigo de Anderson e Anderson, “The Myth of Persistence of Vision”, já anteriormente referido.

<sup>74</sup> Michel Imbert, na década de 80 Director do *Laboratoire de Neurobiologie du Développement* associado ao CNRS, e autor da obra *Traité du Cerveau* (Odile Jacob, 2006), refere que as Neurociências e, em particular, a Neurobiologia, abordam as questões da percepção do espaço, de um ponto de vista tendencialmente biológico. Isto é, enquanto a atenção e o interesse da Psicologia incidem sobre as operações que permitem a um organismo situar-se num espaço tridimensional, e efectuar um certo número de operações relativamente complexas e abstractas de identificação, categorização ou reconhecimento das formas precisas, a Neurobiologia interessa-se mais pelos mecanismos biológicos (e.g. sistema nervoso central) que sustentam e permitem a realização dessas operações. Há, portanto, diz Imbert, uma certa complementaridade (cf. Imbert apud Noël, 1983:179-180).

mais vasta que envolve o domínio biológico mas também metafísico – filosófico, portanto –, e que se reflecte na forma como os filmes de Michelangelo Antonioni (1912-2007) “pensam” a *existência*, e as obras de Ingmar Bergman (1918-2007) ou Andrei Tarkovski (1932-1986) evocam a *transcendência*.



## Capítulo 2: Matérias Plásticas do Pensamento

*«L'homme rêvait de voler comme un oiseau.  
Il devint Icare. Et inventa l'avion.  
L'homme rêvait d'éterniser la mémoire et d'éprouver sa réversibilité. Il sculpta le discobole et s'abreuva aux fontaines de Jouvence. Puis il inventa la photographie et figea l'instant. [...]»* (K. J. Geirlandt, 1984)<sup>75</sup>

*«Le cinéma est matière et il est esprit.»* (Cohen-Séat, 1946)

Mentor da ideia de “evolução criadora” e do “evolucionismo espiritual”, Henri Bergson (1859-1941) referiu alguns dos contornos do problema biológico, consubstanciado na relação do corpo com o espaço, afirmando que todo o presente consiste na consciência que se tem do corpo no espaço, já que experimentamos sensações ao mesmo tempo que executamos movimentos<sup>76</sup>. A sensação é essencialmente extensiva, localizada e fonte de movimento, e cada um dos objectos que nos circundam representa uma acção que podemos exercer sobre as coisas ou à qual nos podemos submeter, sendo a interacção possível marcada pela maior ou menor distância ao objecto. Além disso, é a distância que estabelece o grau de ameaça ou de segurança, por exemplo. «[...] O espaço fornece-nos [...] o esquema do nosso futuro próximo» (Bergson, 1903:156). Estamos inseridos o mundo “organizado” através do corpo, e no mundo consciente pelo espírito, percebemos o avanço em frente como um enriquecimento gradual, como uma continuidade de invenção e

---

<sup>75</sup> A citação completa de K. J. Geirlandt, Director Geral da *Société des Expositions du Palais des Beaux-Arts*, no Avant-propos da obra *L'Art et le Temps, Regards sur la Quatrième Dimension* é a seguinte:

*«L'homme rêvait de voler comme un oiseau.  
Il devint Icare. Et inventa l'avion.  
L'homme rêvait d'éterniser la mémoire et d'éprouver sa réversibilité. Il sculpta le discobole et s'abreuva aux fontaines de Jouvence. Puis il inventa la photographie et figea l'instant.  
L'homme rêvait de voyages dans des temps simultanés. Il conçut l'ubiquité. Et créa la vidéo.  
Les artistes comme les savants, sont des rêveurs réalistes. Ils rendent perceptible l'imaginaire et utilisent ou inventent les moyens d'éveiller le rêve à la réalité.  
La réflexion philosophique reconque leur pratique.  
Un artiste contemporain, Dan Graham, eut un jour l'idée de faire coïncider, sur un écran vidéo et un miroir deux moments différents d'une même action. Avec le TIME DELAY, l'ubiquité du temps prenait réalité.»* (K. J. Geirlandt apud Baudson, 1984:5).

<sup>76</sup> Embora Henri Bergson (1859-1941) tenha recebido o Prémio Nobel da Literatura em 1928, tal não impediu um movimento de hostilização por parte da Academia, da qual o autor seria reabilitado apenas nos anos 60, por Gilles Deleuze (1925-1995). Em *Le Bergsonisme* (1966), Gilles Deleuze identifica alguns dos conhecidos dualismos de Bergson, nomeadamente, *durée* e espaço, qualidade e quantidade, heterogêneo e homogêneo, contínuo e descontínuo, matéria e memória, recordação e percepção, contracção e distensão, instinto e inteligência, etc. (cf. Deleuze, 1966:21).

de criação. O tempo é, nesta perspectiva, uma condição essencial e fundamental da acção, ou antes, o tempo é a própria acção. Damo-nos conta, segundo o autor, de que o futuro está em aberto, é imprevisível e indeterminado.

Em *Matière et Mémoire, Essai sur la Relation du Corps a l'Esprit* (1903), Bergson estabelecia, deste modo, a relação necessária entre o homem e o *espaço*, voltando depois ao conceito em *Essai sur les Données Immédiates de la Conscience* (1909)<sup>77</sup>, onde considera que a compreensão da natureza do *espaço* e da sua relação com a percepção é importante para perceber a singularidade da experiência humana como *duração* (*durée*). A *durée*, conceito bergsoniano que pode ser visto como um “espaço-eu”, não exclui, no entanto, como adiante se confirma, a existência de um espaço físico real, sem *durée*, «onde os fenómenos aparecem e desaparecem com os nossos estados de consciência. Há uma *duração* real, cujos momentos heterogêneos se entrelaçam, mas cujo momento pode ser próximo de um estado do mundo exterior, do qual é contemporâneo, separando-se dos outros momentos pelo efeito do próprio confronto» (Bergson, 1909:83). Tendo em conta estas considerações sobre o espaço, o tempo e a duração, as nossas referências a Bergson remetem, como veremos, para um contexto de compreensão do *espaço cinematográfico* enquanto espaço, ora “vivido” ora “conceptual”, que integra a própria percepção e a experiência (bem como o tempo) e que, por esse motivo, pode ser considerado uma *durée*, no sentido bergsoniano.

Em *Évolution Créatrice* (1907) Bergson refere a questão da evolução da vida e o papel determinante da inserção do corpo no meio envolvente, e estabelece as relações que configuram a forma de pensar a matéria, mas também, de certa forma, o espírito. O “nosso” espaço geométrico e a “espacialidade” das coisas, são construções de uma dinâmica acção/reacção recíproca entre meio e percepção, da qual resultam, continuamente, relações múltiplas entre linhas, superfícies e volumes. Bergson sublinha que:

«Nem o espaço tal como o representamos é estranho à nossa natureza, nem a matéria é extensa no espaço, exactamente como a nossa inteligência e os nossos sentidos a representam»<sup>78</sup> (Bergson, 1907:221).

---

<sup>77</sup> As nossas referências são feitas a partir do texto original de 1909, pelo que a tradução das citações é nossa. Existe, no entanto, uma tradução portuguesa de João da Silva Gama: *Ensaio Sobre os Dados Imediatos da Consciência*, Lisboa, Edições 70, 1988.

<sup>78</sup> Gilbert Cohén-Séat dirá qualquer coisa muito semelhante influenciado, talvez, pela leitura de Bergson. «Servindo para transportar a representação da vida, do homem, e do próprio mundo, ele [o cinema] é criador do homem, criador do mundo, e instala na representação da vida uma ordem que não se reduz a qualquer outra» (Cohen-Séat, 1946:55).

Para Bergson, o pensamento, na sua forma puramente lógica, seria incapaz de representar a verdadeira natureza da vida, a significação profunda do movimento evolutivo, pelo que a teoria do conhecimento e a vida são inseparáveis uma da outra. Um enquadramento histórico do pensamento de Henri Bergson, nomeadamente o quadro de influência da *Biologia*, da *Física*, da *Lógica* e da *Análise Linguística*<sup>79</sup>, justifica o alcance das suas reflexões sobre o *espaço* e o *tempo*, o *pensamento*, a *memória* e o *espírito* que ultrapassam o domínio da arte, bem como a sua posterior referência ao cinematógrafo.

Bergson compara, pela primeira vez, o mecanismo do *pensamento conceptual* ao *mecanismo cinematográfico*, nas lições do curso realizado no Collège de France, sob o tema *Histoire de l'idée de temps* (1902-1903), questão que retoma em *Évolution Créatrice* (1907) e que lhe permitirá reflectir, também, sobre as questões do *movimento* e do *devenir*, do *espírito* e da *memória*. «A aplicação do método cinematográfico conduzirá [...] a um perpétuo recomeço, onde o espírito, não se encontrando jamais saciado, e não vendo em parte alguma onde pousar, persuade-se a si mesmo que imita, pela sua instabilidade, o próprio movimento do real» (Bergson, 1907:332-333). Bergson aplica o «mecanismo cinematográfico da inteligência» à análise do real, inscrevendo o cinematógrafo numa dinâmica das ideias. Para Bergson, «trazer as coisas às Ideias» consiste justamente em decompor o *devenir* (o futuro) nos seus principais momentos, cada um dos quais, podendo ser, desviado, por hipótese, à lei do tempo e suspenso na eternidade, dimensão que escapa ao espaço e ao próprio tempo.

Há, porventura, nesta ideia de eternidade, uma certa analogia com a reflexão de Santo Agostinho (354-430), no Livro XI das *Confessiones*. Santo Agostinho considera que o *tempo* não pode medir a *eternidade*. Para o autor de *Confessiones*, a duração do tempo depende da quantidade de momentos passageiros, mas a eternidade não tem passado, porque nada passa. «[...] Que é, pois, o tempo? Quem poderá explicá-lo clara e brevemente? [...] § De que modo existem aqueles dois tempos – o passado e o futuro –, se o passado já não existe e o futuro ainda não veio? Quanto ao presente, se fosse sempre presente, [...] já não seria tempo mas eternidade» (Agostinho, 1977:304).

---

<sup>79</sup> Henri Bergson (1859-1941) viveu em plena época de importantes desenvolvimentos nos campos de reflexão sobre a *Biologia* – Charles Darwin (1809-1882), E. Haeckel (1834-1919) e o próprio Bergson que se inscreve nesta corrente; a *Física* – Albert Einstein (1879-1955), W. Heisenberg (1901-1976) e Max Planck (1858-1947): Foi também a época das grandes questões da *Lógica* com G. Frege (1848-1925) e Bertrand Russell (1872-1970), e da *Análise Linguística* com G. E Moore (1873-1958), Bertrand Russell e L. Wittgenstein (1889-1951). Cf. Kunzmann, Peter, Burkard, Franz-Peter e Wiedmann, Franz (1991); *Atlas zur Philosophie* (Traduction Française de Zoé Housez et Stéphane Robillard: *Atlas de la Philosophie*, Paris, La Pochothèque, 1993). Esta envolvente não poderia, pois, deixar de influenciar Bergson na sua complexa reflexão sobre as questões do *Espaço* e do *Tempo*, questões que ultrapassam amplamente a nossa simples referência, em função da questão específica do *espaço cinematográfico*.

É a propósito do espaço-tempo a 4D – questão da qual releva também a problemática do real e do virtual – que Bergson reflecte sobre o Cinematógrafo. Primeiro, equaciona a existência de um universo a duas dimensões, onde um plano P se prolonga indefinidamente, e onde cada um dos estados sucessivos do universo é uma imagem instantânea que ocupa a totalidade do plano e compreende o conjunto dos objectos bidimensionais, de que o universo é feito; depois, propõe o plano como um ecrã sobre o qual se desenrola a cinematografia do universo. Com a diferença de que, neste caso, não há cinematógrafo exterior ao ecrã, nem fotografia projectada do exterior, e a imagem desenha-se sobre o ecrã espontaneamente.

Na hipotética experiência de Bergson existem, no plano P, dois tipos de habitantes: os que possuem mais dados da experiência e os que dominam melhor os aspectos da ciência. Enquanto os segundos mantêm que o objectivo da ciência é calcular e antever, e negligenciam a incerteza e a indeterminação, os que fazem uso dos dados da experiência sabem que as imagens que se sucedem não estão alinhadas em parte alguma do filme, e isto por dois motivos;

«[...] 1º - Onde poderá estar o filme? Cada uma das imagens que cobre o ecrã preenche [...] a totalidade de um espaço talvez infinito, a totalidade do espaço do universo. Estas imagens só podem existir sucessivamente, jamais de uma forma global. Além disso, o tempo apresenta-se à nossa consciência como duração (*durée*) e sucessão, atributos irreduzíveis a quaisquer outros e distintos da justaposição; 2º - Sobre um filme, tudo seria predeterminado e, portanto, ilusória a nossa consciência de escolha, de acção, de criação. Se há sucessão e duração é, justamente, porque a realidade vacila, taceia, elabora gradualmente o imprevisto» (Bergson, 1922:210-211).

Dito de outra forma, desenhamos o tempo no espaço, embora estejamos conscientes da sua inseparabilidade. Ao reflectir sobre a natureza do tempo, Bergson conclui que «o tempo impessoal e universal, se ele existe, há muito que se prolonga sem termo do passado ao futuro: ele é uno; as partes que distinguimos são as de um espaço que desenha o seu traço e que advém o seu equivalente» (Bergson, 1922:63). A duração (*durée*) tem, evidentemente dois sentidos, ambos possíveis no cinema. Por um lado, a duração pode constituir um tempo definido e essencial correspondente à justaposição de planos (o filme que nos monopoliza até ao fim da projecção), por outro é equivalente a um tempo interior que não corresponde, ponto por ponto, a qualquer realidade exterior, mas é do domínio da abstracção. Quanto ao espaço, ele «é a matéria com a qual a mente constrói o número, o meio e o espírito do lugar». Expressamos a *durée* em extensão, e a sucessão toma para nós a forma de uma linha contínua ou um canal, cujas partes se tocam sem se



entrelaçarem. Esta última “imagem” implica a percepção, já não sucessiva mas simultânea, do antes e do depois, e haveria contradição em supor uma sucessão que, todavia, mantém um único e mesmo instante. Bergson considera mesmo que o traço de união entre os dois termos – *espaço* e *durée* – é o de *simultaneidade* que se pode definir como intersecção do tempo com o espaço (cf. Bergson, 1909:84). Bergson estabelece ainda a relação com o conceito de *movimento*; dizemos frequentemente que o movimento tem lugar no espaço, mas a operação pela qual um automóvel passa de uma posição a outra é uma *durée*, e é real apenas para um espectador, operação esta que escapa ao próprio espaço. Enquanto passagem de um ponto a outro, o movimento é, portanto, uma “[...] síntese mental, um processo psíquico e, por consequência, sem extensão [inextenso]. No espaço há apenas partes do espaço [fragmentos/momentos] e em qualquer ponto do espaço em que se observe o automóvel, apenas obtemos uma posição» (Bergson, 1909:84).

É consensual que as teorias de Bergson assumem um carácter de sublevação contra a rígida autoridade e concepção científica métrica do tempo e da experiência humana em geral, e até mesmo dos fenómenos da natureza. O seu conceito de *durée* introduz uma «psico-percepção» do tempo. Ao opor-se ao tempo medido, regular e linear (que é marca da irreversibilidade), através da conceptualização da *durée*, Bergson equaciona o problema filosófico do espaço e do tempo, argumentando que, nos seres vivos, ou antes, na consciência, «o tempo é absolutamente não mensurável e tem um valor completamente original e uma capacidade de criação [que] contribui, efectivamente, [...] para destruir a ideia clássica do tempo newtoniano» (Roger, 1983:43)<sup>80</sup>. A marca decisiva de uma *durée* é, ainda que indirectamente, como veremos, um dos problemas de índole filosófica particularmente em evidência nos filmes de Antonioni, ainda que o cineasta jamais tenha assumido conscientemente qualquer intenção relativa a essa dimensão, nos seus filmes.

É, pois, em simultâneo ao desenvolvimento e ascensão do cinema como arte, que decorrem as reflexões científicas sobre as questões do espaço e do tempo, cujo carácter absoluto estava a ser questionado e posto em causa por Albert Einstein (1879-1955), com a *Teoria da Relatividade Restrita* (1905), e já sob o impacto da ideia de *continuum espaço-tempo*, em diálogo com a interpretação da gravitação como curvatura do espaço pela massa, postulada em seguida pela *Teoria da Relatividade Geral* (1916). Em consequência, o mundo assiste à formação de uma nova imagem do cosmos, passível de ser representada pelas geometrias não euclidianas. É neste contexto de efervescência científica e filosófica que Bergson

---

<sup>80</sup> Para uma visão abrangente das questões históricas, científicas e filosóficas, relativas ao espaço e ao tempo, ver Noël, Emile (Entrevistas e Org.) (1983). *L'Espace et le Temps aujourd'hui*, Paris, Éditions du Seuil, 1983.

desenvolve o conceito de *durée*<sup>81</sup>, que vai determinar algumas das novas abordagens teóricas do cinema, nomeadamente a teoria da *imagem-tempo* de Gilles Deleuze. Onde Bergson vê [na *durée*] «a matéria mesma da realidade», Deleuze verá, por analogia, *a matéria mesma do cinema*.

Com as novas teorias científicas, do início do século XX, e de um ponto de vista metafísico, tempo e espaço deixam de ser absolutos, como na física de Newton. Tempo e espaço são agora considerados interdependentes, tal como parece ocorrer, de facto, na nossa experiência mais comum, formando um espaço-tempo *continuum*, que, por sua vez, não é mais do que uma forma da experiência humana. Num artigo escrito em 1945, o historiador de arte Paul Laporte considera que, na pintura, o símbolo para este *continuum* espaço-tempo é o padrão de formas geométricas características do cubismo, experimentado apenas por um observador que examine cuidadosamente a pintura. A metáfora desencadeia uma resposta negativa de Einstein<sup>82</sup>, mas regista a influência das novas teorias científicas no domínio da criação e percepção das imagens visuais da arte, influência essa que se verifica, também, ao nível da interpretação.

Em conformidade com a ideia de *devenir* – seja «matéria ou espírito, a realidade manifesta-se como um *devenir* perpétuo» (Bergson, 1907:295)<sup>83</sup> –, *espaço* e *tempo* surgem como formas imbricadas de *apresentação* nas artes da imagem, talvez até a única *forma possível* no caso do filme, contaminando irreversivelmente os modos anteriores de *representação* dos *espaços* e *tempos* físicos, com recurso à matriz da geometria euclidiana, como é o caso da construção da 3D na Pintura. Onde a *Perspectiva Artificialis*<sup>84</sup> (que é, simultaneamente, uma

---

<sup>81</sup> Em *Durée et Simultanéité, A Propos de la Théorie d'Einstein* (1922), Bergson assume como objectivo principal saber em que medida a sua concepção de *durée* é compatível com a noção de tempo de Einstein. A sua admiração pelo cientista sustentava a sua convicção de que a teoria da relatividade inaugurava não apenas uma nova era científica, mas constituía, também, uma importante transformação para o pensamento, incluindo a ideia de que ciência e filosofia são disciplinas que se completam (cf. Bergson, 1929).

<sup>82</sup> Em 1945, Paul M. Laporte, Historiador de Arte e Professor no *Immaculate Heart College* de Los Angeles, escreveu o ensaio que designou por *Cubism and the Theory of Relativity*, no qual estabelecia algumas analogias entre as novas tendências da cultura contemporânea e as teorias científicas emergentes. Consciente da complexidade do tema, Laporte submete o seu texto à apreciação de Einstein que lhe responde a 04 de Maio de 1945. A resposta é particularmente crítica, o que o leva a duvidar da publicação que será feita, apesar de tudo, em 1966, em conjunto com a carta de Einstein (cf. Laporte e Einstein, 1966).

<sup>83</sup> Bergson considera que, do *devenir*, apenas nos apercebemos dos estados; da *durée*, apenas dos instantes. Ao autor interessava analisar a crença de que podemos pensar o instável por intermédio do estável – o movente pelo imóvel – ou aquela de que se pode ir do vazio ao pleno, de uma ausência a uma presença, do irreal ao real, em virtude da ilusão fundamental do nosso entendimento. Questão que está fundamentalmente ligada à questão da percepção e das imagens. «No vai-e-vem do nosso espírito, entre o dentro e o fora, há um ponto, situado a igual distância dos olhos, onde nos parece que percebemos mais um do que outro: é aí que se forma a imagem do vazio. [...] Assim definida, a imagem do vazio é uma imagem plena de coisas, uma imagem que abrange simultaneamente a imagem do sujeito e a do objecto, ainda por cima com um movimento incessante de um para o outro, e a recusa de jamais se fixar definitivamente sobre um deles» (Bergson, 1907:303).

<sup>84</sup> «A palavra *perspectiva* traduz a palavra grega *optiké*, que significa visão directa ou visão distinta, aquela que, segundo a ciência antiga nos devolve as coisas mesmas. [...] Até final do século XVII, este sentido coexiste

construção da *distância* através do *ponto de fuga* e, portanto, de um *espaço-tempo* figurado) e a *Perspectiva Atmosférica* mapearam e congelaram o movimento de *mutação* essencial das coisas e a sua impermanência, em função da natureza das matérias e do mundo; a *durée* (espaço-tempo interior e indissociável do movimento das coisas e da vivência humana) esboça agora as linhas de uma mutação permanente que é apanágio do mundo e da vida.

A pintura fixa o instante e, em consonância com as virtualidades da *luz* e a variação da *escala*, bem como a *memória* e as *emoções* que lhe estão associadas, cristaliza as percepções em formas possíveis do mundo. São essas mesmas formas, de um realismo amplificado pelo movimento, que vêm agora complexificar o domínio das imagens, abrindo ao filme em particular, dimensões outras, onde o *espaço* é bem menos linear e simples, transversal ao mundo e sobretudo ao homem, ainda que subjacente ao espírito. Neste aspecto, o espaço fílmico é paradoxal, porque frequentemente diáfano e imaterial, mas também óptico e, até háptico, marcado pelo domínio das emoções. A designada *Perspectiva Atmosférica*, decorrente das novas formas de representação pictórica que simulam as constâncias e inconstâncias da percepção reveladas pela ciência, será um dos argumentos originais do processo fotográfico que, justamente, permite agora “desenhar” um espaço-tempo que veicula lugares de *vivência* ou de passagem – interiores, paisagens, *marcas do dia ou da noite* – através da luz e da sombra, das cores, tonalidades, luminâncias e intensidades<sup>85</sup>.

Gilbert Cohen-Séat (1946) referiu questões muito similares, salientando que as novas imagens do cinema inauguram e evidenciam problemas, cujo poder não pode ser «julgado superficialmente» e individualmente por sociólogos e estetas, mas só o contributo da várias disciplinas permitirá resolver. Cohen-Séat sublinha ainda que o domínio da criação do cinema apresenta uma duplicidade que o faz estar, simultaneamente fora do nosso tempo e submetido ao tempo, submetido a um espaço e uma verdade, mas fora do nosso espaço e da nossa verdade, constituindo-se como algo que ultrapassa a sua própria natureza

---

com aquele que designa a técnica pictural: para os distinguir opõe-se simplesmente à perspectiva “comum” ou “natural”, a *perspectiva artificialis* dos pintores, expressão que é necessário traduzir por “visão artificial”» (Hamou, 1995:8).

<sup>85</sup> Num contexto mais abrangente, que está para além dos objectivos específicos deste trabalho, seria particularmente interessante analisar os vestígios “proféticos” deste modo de “apresentação” do mundo pelas artes, na alta Idade Média, através das formas estabelecidas por Giotto e Piero Della Francesca, entre outros, que constituíam o *espaço* e o *tempo*, ora como estratos, ora como sequências literais – às vezes, horizontalmente, e em forma de narrativa, outras vezes na vertical –, reflectindo uma perturbante e estranhamente moderna relação do espaço com o tempo. Note-se que Michel Maffesoli (*Notes sur la postmodernité. Le lieu fait lien*, 2003), sustenta, justamente, a ideia de que, o que chamamos modernidade, é uma “pós-medievalidade”, por referência à ideia de unificação; unidade do mundo e das suas representações. As ideias de ordem e de futuro, amplamente sustentadas, posteriormente, nos séculos XVII e XVIII, pelas práticas iluministas, são, também, algumas das ideias progressistas subjacentes ao discurso da modernidade.

mecânica; «[...] descobrimos ao mesmo tempo, a estranha exaltação do poder próprio das imagens que improvisam espectáculos que estavam ocultos [amortalhados] numa dimensão invisível, agitando sob os nossos olhos as virtualidades em que dormitam forças desconhecidas [...]» (Cohen-Séat, 1946:24).

A ideia que o cinema cria um mundo (um espaço, portanto) com uma dinâmica própria, é algo que acompanha, desde o início, interpretações e teorias filmicas e cinematográficas e, justamente por isso, não é despidendo o retorno contínuo do argumento do cinema como arte cujas imagens reflectem a imaginação e as emoções do criador. Tal como disse Calvino, a propósito da escrita literária, também no cinema: «[...] a exterioridade e a interioridade, o mundo e o eu, a experiência e a fantasia surgem compostas da mesma matéria [...]» (Calvino, 1990:119). As imagens do cinema são sempre o resultado das «visões polimórficas dos olhos e da alma». Tornando-se tão mentais quanto físicas, tais imagens «são concebidas [...] para impressionar os sentidos, mas também para se apoderarem da imaginação. [...] Enquanto obra de arte, o filme é deliberadamente realizado para nos agredir, para mergulhar [e desnudar] nas nossas crenças e emoções» (Stephenson and Phelps, 1965:34).

Num momento em que o cinema contemporâneo dá cada vez maior preponderância ao «movimento externo à imagem», consubstanciado na utilização excessiva dos movimentos de câmara, em detrimento dos planos fixos onde o movimento ocorre, não *pela deslocação* da câmara mas *em frente à câmara*, uma compreensão da arquitectura do espaço no filme, e do cinema como arquitectura, mostra que as imagens que melhor continuam a definir a vida e a intrínseca humanidade do filme, são aquelas que o cineasta organiza em frente à câmara, racionalizando o espaço. Deste movimento do espaço, que não é puramente perceptual, mas reflecte o pensamento, já falara, também, Jean Epstein (1897-1953) para quem «a animação e a confluência das formas produzem-se, não sobre a película, nem na objectiva, mas somente no homem. A descontinuidade não se torna continuidade senão depois de percepcionada pelo espectador. Trata-se de um fenómeno puramente interior» (Epstein, 1946:26) – uma *durée*, portanto –, mas que é potenciado pela encenação e a «construção» do *espaço*, pela *arquitectura da luz*. Porque o tempo filmico está literalmente no *espaço*, na forma como a luz denuncia a sua passagem, ou não; na escolha criteriosa dos cenários, do guarda-roupa ou da iluminação (e.g. *A Arca Russa/Russkij Korcheg*, Aleksandr Sokurov, 2002), nas opções narrativas e de montagem, que impõem um plano-sequência, o *fast-cut* ou o *time-lapse*, a maior ou menor fragmentação do espaço, um *flashback* ou a sua ausência.

Importante no esboço das trajectórias possíveis na análise do espaço no cinema, a contextualização da temática em epígrafe é indicadora da vastidão do tema e da sua incontornável inscrição nos domínios da ciência, da comunicação, da filosofia e da arte. Nas últimas décadas, a designada «revolução cognitiva» constituiu, de certo modo, uma possibilidade de ancoragem na tentativa de compreensão do processo de criação, interpretação e apreciação da imagem visual, independentemente do suporte ou *medium*. Os estudos científicos sobre a *mente*, a *percepção*, a *linguagem*, a *emoção* e a *imaginação* têm tido enorme impacto em muitos dos aspectos da investigação no campo da arte em geral e da imagem em particular. O interesse é, aliás, recíproco, já que as experiências de criação artística atestam séria atenção por parte dos que se propõem investigar e explicar a mente humana<sup>86</sup>. Na verdade, precedendo, por vezes, a teoria e respectiva sistematização, a prática das imagens – e o filme em particular –, tem sido, frequentemente, uma forma de explorar e até “testar” os limites da percepção humana e a sua influência na construção e manipulação, quer de um espaço psicológico e comunicacional confinado à experiência pessoal do autor e/ou espectador, quer de um espaço de acção mais amplo de domínio social e político. Vejam-se os casos dos realizadores Sergei Eisenstein (1898-1948), Leni Riefenstahl (1902-2003) ou Alain Resnais (1922-), para citar só alguns. Compreende-se, pois que, quer a filmologia, quer as teorias clássicas do cinema, bem como as mais recentes aproximações teóricas à arte do filme, façam eco das teorias científicas da percepção visual. Alguns dos resultados, patentes nas criações artísticas bem como nas reflexões filosóficas e comunicacionais emergentes, constituem movimentos de auto-reflexividade, no primeiro caso, e de meta-linguagem, no segundo. Quanto à suficiência (ou insuficiência) de uma abordagem tendencialmente positivista, como aquela que pode ser deduzida da relação do cinema com as teorias da percepção referidas em epígrafe, é uma questão que pode e deve ser considerada no contexto de análise das próprias imagens dos filmes, bem como na problematização do conceito de imagem.

## 2.1. Mapas e Trajectos da Memória

---

<sup>86</sup> Cf. Hochberg, Julian, Edited by (1998). *Perception and Cognition at Century's End*, London, Academic Press, 1998 e, também, Goguen, Joseph A. (Edited by); *Art and the Brain Part II, Journal of Consciousness Studies*, Controversies in Science & the Humanities, Vol. 7, No. 8-9, August/September, Tucson, Imprint Academic, University of Arizona, 2000, bem como, Goguen, Joseph A. (Edited by); *Art and the Brain, Journal of Consciousness Studies*, Controversies in Science & the Humanities, Vol. 6, No. 6-7, June/July, Tucson, Imprint Academic, University of Arizona, 1999.

Agnès Varda terá dito um dia que «*se abríssemos as pessoas, encontraríamos paisagens*». Paisagens cartográficas, históricas, quotidianas. Muitos séculos antes, Santo Agostinho (354-430) falava de um *Palácio da Memória*, ao qual não eram de todo alheios os sentidos:

«Ora, não poderia falar delas [das coisas anteriores e das paisagens]<sup>87</sup> se, dentro da [...] memória, nos espaços tão vastos como se fora de mim os visse, não observasse os montes, as ondas, os rios, os astros que contemplei, e o oceano em que acredito por testemunho alheio. Mas, ao presenciá-los com os olhos, não os absorvi com o olhar: residem em mim, não os próprios objectos mas as suas imagens. Conheço com que sentido do corpo me foi impressa cada imagem» (Agostinho, 1977:250).

Estas “paisagens” da memória, que ligam o passado e o presente, “sonhando”, por vezes, o futuro são as “imagens cinematográficas” do pensamento, o espaço virtual da imaginação quantas vezes traduzido e difundido pela dimensão poética da arte. O cinema é, ele próprio, um acto de confissão, ou um exercício de rememoração. Tal como diz Bachelard, quando recebemos uma imagem poética, «de alma para alma» (cf. Bachelard, 1958:xxiv), é possível experimentar a sua qualidade de inter-subjectividade; «a imagem poética é uma súbita projecção na superfície da alma<sup>88</sup>. [...] O poeta fala no limiar do ser» (Bachelard, 1958:xv-xvi). Quer seja *durée*, sentimento ou pensamento, a imagem é sempre um espaço de memória e consciência. Ou, como dizia Cohen-Séat (1946) parafraseando Diderot, a imagem é a experiência que é a “memória de muitas coisas” (cf. Cohen-Séat, 1946:125).

No caso do filme, por mais ínfima e remota que seja a semelhança entre a estória projectada e a(s) história(s) da vida, ele incorpora, aqui e ali, nos intervalos, entre-imagens, no religar contínuo operado pela mente, a memória e a consciência, vestígios da vida que é comum à humanidade. Memória “genética” (talvez, até, literalmente) patente nas mais básicas emoções que nos identificam e nos atingem como um *pathos* – o medo, a alegria, etc. Herança que, perante as imagens reais ou simuladas do sofrimento alheio, nos faz sentir compaixão que é, por excelência, o traço humano e o reflexo da alteridade. A razão pela qual ficamos abismados, e somos irremediavelmente sugados pelas imagens, incapazes de sentir indiferença pelos filmes do pensamento é, provavelmente, o facto de sermos capazes

---

<sup>87</sup> Consta que as “Confissões” tiveram origem nas memórias desencadeadas pela lembrança de um pequeno delito de furto e vandalismo cometido por Santo Agostinho e seus companheiros na infância. A rememoração associada ao arrependimento, levou às “confissões”. No entanto, para além da dimensão ética na obra, sobressai também, particularmente nas citações utilizadas, a noção (bergsoniana) de tempo, associada à questão da memória.

<sup>88</sup> “*Psyche*”, no original.

de sentir a diferença entre o eu e o outro, o real e a ficção, o espaço da sala e o espaço do filme e, mais do que isso, a *décalage* entre tempo *ego hic et nunc* e o tempo impessoal e universal ao qual pertencemos, mas ao qual escapamos pela sublime capacidade do livre arbítrio. Porque a liberdade é, como se sabe, apanágio da consciência e traduz-se num *ethos*<sup>89</sup> permanente e produtivo que constitui a pequena e (in)significante diferença da humanidade face ao Universo, mas também o seu incomensurável poder de adaptação, sobrevivência ou destruição. A liberdade é, porventura, o resultado do permanente confronto com as paisagens da memória, compostas por utopias, mas também por “espaços outros” «frequentemente ligados aos recortes do tempo [...] que dão forma ao que podemos chamar, simetricamente, por “heterochronias”» (Foucault, 1967:7). Para Foucault, as “heterotopias” e “heterochronias”, organizadas de uma forma relativamente complexa, emergem quando o homem se encontra em ruptura com o tempo tradicional, dando lugar a uma dimensão de tempo «quase eterno», que «se acumula até ao infinito». Aos cemitérios<sup>90</sup>, museus e bibliotecas - lugares de memória por excelência -, há que juntar, portanto, o *Cinema*, enquanto *corpus* magistral das imagens do mundo e da vida.

Quando Bergson se questiona se não será com os diversos «pontos do espaço que calculamos a *durée*», ao associarmos cada momento da nossa vida a um espaço, está na verdade, subliminarmente, a interrogar-se sobre a possibilidade de uma autonomia humana, marcada pela memória e a dimensão ética, com evidentes repercussões práticas. Considerada do primeiro ao último momento da vida consciente, a *durée* interior é algo semelhante a uma melodia que escutamos com os olhos fechados e cujas notas justapomos num papel ou sobre um teclado imaginário, conservando-as em simultâneo, renunciado à sua continuidade de fluidez no tempo, para as congelar no espaço (cf. Bergson, 1922). Segundo o autor, todo o tempo que se mede é um *espaço-tempo* constituinte de uma individualidade. Também o tempo de que trata o filme ultrapassa o espaço linear e exterior ao sujeito. O tempo do filme, que já não é apenas «uma *linha de luz*», torna-se num *espaço interior* – uma *durée*: o espaço vivido, indissociável do ser que o experimenta, seja ele o cineasta que o constrói ou o espectador que o desmonta e o destrói, guardando, depois, os estranhos e inquietantes «estilhaços» na memória.

---

<sup>89</sup> Do gr. *ethos* e *ethiké* (*epistémé*), a ética remete para o estudo dos conceitos envolvidos no raciocínio prático, isto é, o bem, a acção correcta, o dever, a obrigação, a virtude, a liberdade, a racionalidade ou a escolha. Do ponto de vista filosófico, a ética é a disciplina que procura determinar a finalidade da vida humana e os meios de a alcançar, preconizando juízos de valor que permitem distinguir entre o bem e o mal.

<sup>90</sup> Do gr. *koimetérion*, «dormitório», pelo lat. *coemeteriū*-, «cemitério».

É mesmo na capacidade de transformação do tempo em espaço (numa arte que é, como se sabe, considerada a arte do tempo) que reside uma das principais características modernas do cinema. Numa reflexão sobre o cinema de Yasujiro Ozu (1903-1963), Gilles Deleuze fala de espaços convertidos a um estado indeterminado, «espaços quaisquer», desconectados, condenados à vacuidade. «[...] Quanto aos espaços vazios, sem personagens e sem movimento, são interiores sem presença humana, exteriores desertos ou paisagens da Natureza. [...] § [Estes espaços] tocam o absoluto, como contemplações puras, e asseguram de imediato, a identidade do mental e do físico, do real e do imaginário, do sujeito e do objecto, do mundo e do *em*» (Deleuze, 1985:26).

Tais espaços, que encontraremos com frequência, no cinema de Antonioni, são «naturezas mortas». É importante referir que, entre uma paisagem deserta e uma natureza morta há semelhanças. «A natureza morta é o tempo, porque tudo o que muda está no tempo, mas o tempo em si não muda, ele só poderia mudar num outro tempo, no infinito. [...] As naturezas mortas de Ozu têm uma *durée*» (Deleuze, 1985:28). No filme “*Primavera Tardia*” (*Banshun*, Yasujiro Ozu, Japão, 1949), a *durée* é a imagem do pote de flores, entre o plano de um sorriso e o momento das lágrimas. «Há devir, mudança, passagem. Mas a forma do que muda não se altera [...]» (Deleuze, 1985:27). É o tempo na sua forma pura: «uma imagem-tempo directa» (cf. Deleuze, 1985).

No cinema de Ozu, os movimentos de câmara são escassos. A câmara é um objecto de uma leveza extrema que paira e filma, indiferenciadamente, actores, objectos e espaços como se pintasse uma paisagem. Na arte oriental, «[...] o artista passava a vida a aperfeiçoar certas pinceladas, pintando e repintando a mesma cena. Ozu procurou a mesma perfeição. A carreira dum pintor Zen podia ter como resultado último uma única pintura, tal como Ozu finalmente não fez senão um único filme» (Schrader, 1980:22), numa forma *sui generis* de dar a ver o tempo no seu movimento de passagem.

Bergson diz que, no quotidiano, é possível medir o tempo pelo movimento, porque somos capazes de executar movimentos com duplo aspecto; os movimentos fazem parte da nossa vida consciente, têm uma duração e podem assumir a forma de sensação muscular. Enquanto percepção visual, descrevem uma trajectória e *inscrevem um espaço*. A *durée* tem espessura<sup>91</sup>. O tempo real não tem instantes, mas podemos conceber os instantes transformando o tempo em espaço.

---

<sup>91</sup> «Épaisse», no original.



«Nada nos impede de supor que cada um de nós traça no espaço um movimento ininterrupto, desde o início ao fim da sua vida consciente. Poderíamos assim caminhar noite e dia. Realizaríamos, desta forma, uma viagem coexistente com a vida consciente. Toda a nossa história se sucederia então num Tempo mensurável» (Bergson, 1922:65).

Deste modo, compreendemos porque razão chamamos tempo à dimensão do espaço. «[...] A nossa razão está lá. Ela insufla com a *durée* da vivência, o tempo vazio, com o espaço [...]» (Bergson, 1922:79). No cinema de Antonioni, *Il Grido* (Itália, 1957) traduz a espessura dessa *duração*, na medida em que se constitui como um trajecto, um traçado do movimento do tempo vivido.

Há, também, a ideia de entrelaçamento do tempo e do espaço que se deduz, claramente, quando reduzimos o tempo a uma linha de luz, que é tempo mas que se mantém no espaço, que se alonga pelo seguimento de um movimento do sistema. No capítulo dedicado às “Figuras da Luz”, o autor fala sobre a coincidência e a dissociação da «figura de luz» e da «figura de espaço». As figuras são traços de luz. É através das linhas de luz, isoladas, que reconstituímos, pelo pensamento, as linhas do espaço. Mas «[...] como é da essência da Física identificar a coisa com a sua dimensão, a “linha de luz” será, simultaneamente, a medida do tempo e o próprio tempo» (Bergson, 1922:179). A imagem do cinema é, por analogia, um *espaço* ora traçado ora revelado pela *luz*, antes mesmo de se constituir no filme, pela montagem, uma *durée*. A importância da luz nos processos fílmico e cinematográfico advém da relação que tal conceito estabelece com a visão – o visual e o (in)visível –, e o espaço - o *real* (o mundo) e o *mental* (o homem no mundo, a memória).

Neste contexto, *Blow Up* (Michelangelo Antonioni, Grã-Bretanha/Itália, 1966), filme sobre o grau possível de objectividade na reprodução visual da realidade, através da fotografia, regista bem a ambiguidade da visão quando explorada até aos limites ínfimos da distância, problematizando, em simultâneo, o estatuto da “figura de luz” na experiência do espaço e o grau de subjectividade dessa mesma experiência, sujeita à fatalidade de uma interioridade, isto é, uma “*durée*”. Ao *trompe l’oeil* do olhar humano acresce o facto de a própria imagem mecânica ser, também ela, uma «[...] aparência que esconde outra que por sua vez encobre outra que por sua vez encobre uma terceira, num jogo de envios que remete para o infinito, de tal modo que a única certeza que temos é a de que nunca saberemos o que é que está *dentro* da imagem» (Fonseca, 1995:70). Ou, como diz o próprio Antonioni:

«Sabemos que, sob a imagem revelada, existe outra mais fiel à realidade, e sob esta outra ainda, e novamente uma outra sob esta última. Assim, até à

verdadeira imagem daquela realidade, absoluta, misteriosa, que ninguém jamais verá. Ou, talvez, até à decomposição de uma imagem qualquer, de uma realidade qualquer. § O cinema abstracto teria, portanto, a sua razão de existir» (Antonioni apud Fonseca, 1964:112).

Roland Barthes (1915-1980) dizia, em carta aberta a Antonioni, que um dos motivos da fragilidade do cineasta que se detém e «olha longamente» é a «firmeza e a insistência do olhar». «Chego a imaginar que se fez cineasta porque a câmara é um olho constrangido, por disposição técnica, a olhar. Aquilo que [Antonioni] acrescenta a essa disposição, comum a todos os cineastas, é um olhar para as coisas radicalmente, até à sua exaustão» (Barthes, 1980a:289)<sup>92</sup>. Depois, tal como Epstein já tinha referido, relembra que a arte perturba e subverte a segurança dos sentidos. É esse gesto subversivo que marca os «[não] heróis» de Antonioni, que são todos aqueles que olham: o fotógrafo, o repórter, o escritor, o cineasta... Subversivo porque impotente e não redentor. «Isso é perigoso, porque olhar mais tempo do que aquilo que nos é pedido (insisto neste suplemento de intensidade), perturba todas as ordens estabelecidas [...]» (Barthes, 1980a:289). É preciso não esquecer que, ainda antes de «[...] olhar o homem por dentro, ver quais os sentimentos que o motivam no seu caminho para a felicidade, a infelicidade ou a morte» (Antonioni apud Fonseca, 1959:105), Antonioni olha, apenas, a realidade.

«Eis uma ocupação que nunca me cansa: olhar»<sup>93</sup>. Gosto de quase todos os cenários que vejo: paisagens, pessoas, situações. Por um lado é um perigo, mas por outro é uma vantagem, porque permite uma fusão completa entre a vida e o trabalho, entre a realidade (ou irreabilidade) e o cinema» (Antonioni apud Fonseca, 1964:112).

É, nas suas próprias palavras, «a realidade ao serviço do cinema» e não o contrário. É «a revolta do artista contra a realidade», singularizada pelas escolhas, o ponto de vista, o estilo que, no caso de Antonioni, é constituído, em parte, por uma concepção pessoal do espaço e do tempo cinematográficos; movimento de abstracção e subjectivação do espaço e intensidade dos “tempos mortos” como vectores centrais de um processo de ruptura com a

---

<sup>92</sup> Não deixa de ser sintomático que, segundo, René Prédal, Antonioni tenha pensado em utilizar passagens do livro *Fragmentos de um Discurso Amoroso*, de Roland Barthes, num filme sobre o ciúme, inspirado num conto de Italo Calvino. O filme, cujo argumento teria sido muito diferente de um enredo dito normal, não se concretizou devido à morte de Barthes (cf. Prédal, 1991:23). O projecto, concebido depois da realização de *The Passenger* (USA/Itália/França), 1974) sob o título “Ciúme” ou “A Cor dos Sentimentos” seria, segundo Raymond Bellour (*L'Entre-Images. Photo. Cinéma. Vidéo.*, 2002), a «viagem de um homem obcecado pelo seu ciúme, que na procura do reencontro com a sua amante, atravessava três níveis: o real, a recordação e a imaginação» (Bellour, 2002:189).

<sup>93</sup> Alguns anos depois, Abbas Kiarostami diria qualquer coisa muito semelhante, a propósito de *Close-Up* (*Nemaye nazdik*, Irão, 1990): «Adoro olhar... É preciso olhar, não de modo superficial, mas abrir bem os olhos e captar o instante»./«Temos um ditado persa que diz, quando alguém olha algo com verdadeira intensidade: “Tinha dois olhos e pediu mais dois emprestados”».

narrativa europeia, de que são exemplos *Il Grido* (Itália, 1957) e *L' Eclisse* (Itália/França, 1962). Gilles Deleuze (*L'Image Temps*, 1985) sublinha que os «tempos mortos» de Antonioni não se limitam a mostrar a dimensão banal da vida quotidiana, mas reflectem as consequências de um acontecimento, nem sempre explicado (a ruptura das relações humanas, o desaparecimento de uma mulher). Isto é, o método de Antonioni é um getso supremo de «reconciliação dos tempos mortos com os espaços vazios: traçando as consequências de uma experiência decisiva passada [...]» (Deleuze, 1985:15).

Ao apropriar-se do tempo, enquanto factor de ligação com a memória e a consciência, o filme assume e inscreve as pregnâncias dos instantes, através das emoções, plasmando essa dimensão, sob a forma de intervalos, num *espaço* simultaneamente físico, mas também mental – e desta forma, sem dúvida, virtual. O cinema explora a geografia dos espaços reais através de um sistema de percepções, afeições e acções que têm, por vezes, segundo Deleuze, movimentos opostos. Deleuze dá o exemplo de *L'Atalante* (Jean Vigo, França, 1933-1934) e da antinomia terra/água, em que «o regime de movimento» em terra – onde o movimento ocorre entre dois pontos –, não é idêntico ao regime na água, em que o ponto está entre dois movimentos. Esta diferença marca, segundo o autor, «[...] a conversão ou inversão do movimento, conforme o testemunho de um picado ou contrapicado, movimentos que encontram equivalência na própria câmara (a queda final dos corpos enlaçados dos amantes, não tem fim, e converte-se em movimento ascendente). Já não é, também, o mesmo regime de paixão, de afeição» (Deleuze, 1983:115). Em terra, dominam os objectos banais do quotidiano, os fetiches, o vestuário, o objecto-recordação; na água acede-se à «objectividade» dos corpos, que pode revelar a fealdade sob as roupas, mas também a graciosidade sob uma aparência rude. «[...] Se há uma conciliação entre a terra e a água, ela verifica-se com o pai Jules, porque ele consegue impor à terra, o regime da água [...]» (Deleuze, 1983:115). Para Deleuze, o que está aqui em causa é a evidência de outro estado de percepção; «[...] uma percepção mais humana [...], que não é já constituída com base nos sólidos, que não tem o sólido como objecto, como condição ou como meio. Uma percepção mais fina e mais vasta, uma percepção molecular, própria de um “cine-olho”» (Deleuze, 1983:116). Uma micro-percepção que revela o carácter verdadeiramente “diabólico” (leia-se desestabilizador de toda e qualquer ordem) do cinema.

É, também, deste modo que, na cena do filme *L'Atalante* (Jean Vigo, França, 1933-1934), o encadeado das imagens das personagens (Juliette e Jean – Jean no navio, Juliette num quarto da cidade), transforma dois *espaços* físicos diferentes num *momento* subjectivado em que os corpos se fundem em pensamento (ou, permitindo-nos descontextualizar as

palavras de João Mário Grilo, «[...] em que as personagens [...] se sonham mutuamente»<sup>94</sup>). Parafraseando Barthes: «Onde estão “as coisas”? No espaço apaixonado ou no espaço mundano? (Barthes, 1977:47)/«O espaço de ressonância é o corpo – este corpo imaginário tão “coerente” (coalescente) que só posso vivê-lo sob a forma de uma emoção generalizada» (Barthes, 1977:220). As duas figuras sobrepõem-se, como se o pensamento fosse háptico, prova de uma presença, adquirindo uma espessura e uma densidade que – sem o cinema – só à matéria é permitida no contexto da realidade. Mas, Juliette e Jean são, neste caso, figuras<sup>95</sup>, porque os seus corpos de metamorfose por excelência, escapam à sua própria estória e linearidade, configurando a história de muitos outros pares cristalizados pelo cinema, que é a história eternamente repetida de encontros e desencontros, chegadas e partidas, em suma, a massa de que é feita a vida, a humanidade e os seus respectivos sonhos e pesadelos.

Raymond Durgnat (1932-2002) escreve com legitimidade que Jean Vigo é o único realizador francês que, em dois filmes (*Zero de Conduite*, França, 1933 e *L'Atalante*, França, 1933-34), atinge a perfeita integração das demandas do impressionismo, expressionismo e realismo (cf. Durgnat, 1967:94), o que sintetiza de forma clara, a amplitude da problemática de uma *mise en scène* absolutamente singular, que se afasta do seu primeiro sentido de origem teatral – a representação de um texto num determinado cenário. Efectivamente, a *mise en scène* de Vigo reflecte o conceito de autor, corolário das ideias da crítica francesa de meados do século XX; a ideia do «cinema como uma arte dos corpos figurados no seu “verdadeiro” meio, uma arte paradoxal da manifestação da beleza do mundo real» (Aumont et Marie, 2001:129). O filme de Vigo constitui, deste modo, um total afastamento do palco do teatro. É uma *mise en cadre* (Eisenstein, 1934) que traduz uma preocupação de composição gráfica e plástica dos planos, justamente por analogia com a noção de *mise en scène*.

A determinação da sucessão de enquadramentos correspondentes à *mise en scène*, que Eisenstein designa por *mise en cadre*, é, em Vigo, uma fragmentação do espaço unitário do teatro. «Tal como a *mise en scène* é uma inter-relação das personagens em acção, a *mise en cadre* é a composição pictural dos quadros (planos) mutuamente dependentes, numa montagem

---

<sup>94</sup> Cf. Grilo, João Mário. (2002) “*The Lullaby of Broadway: A Queda e o Movimento Mundo*” in Martins, Moisés de Lemos (Dir.): *Comunicação e Imaginário, Comunicação e Sociedade*, Vol. 4, Instituto de Ciências Sociais da Universidade do Minho, Braga, 2002, pp. 97-103.

<sup>95</sup> Na introdução de *Fragmentos de um Discurso Amoroso*, Roland Barthes define *figura* como «[...] quebra no discurso [...] em sentido ginástico ou coreográfico; [...] não é o “esquema”; é [...] o gesto do corpo captado em acção e não contemplado em repouso: o corpo dos atletas, dos oradores, das estátuas: o que é possível imobilizar do corpo tenso. [...] A figura é o apaixonado no trabalho. § As figuras recortam-se tal como se pode reconhecer, no discurso que passa, algo que se leu, ouviu, experimentou. A figura [...] é capaz de memória (como uma imagem ou um conto)» (Barthes, 1977:12).

em sequência» (Eisenstein, 1934:16). Marcando indelevelmente a passagem do plano do *quadro teatral* para o *quadro fílmico*, *L'Atalante* (Jean Vigo, França, 1934) configura uma imbricação do olhar com a realidade e, por vezes, uma verdadeira osmose do olhar com a imagem que é, por sua vez, o resultado da osmose com a realidade, se nos é permitido utilizar aqui essa noção da física e da química que significa, literalmente, «difusão de fluidos através de paredes porosas ou permeáveis». Isto é, metaforicamente, contágio e contaminação do plano pelo humano, ainda que os planos fechados e, por vezes, até claustrofóbicos de Vigo, no interior do navio, sejam equivalentes a um olhar humano incongruente com o «efectivo» olhar da câmara, e em ruptura total com a distância convencional no cinema francês, uma escassa década antes.

O filme configura, deste modo, e tal como defendido por Durnat, os três registos do olhar; *realista*, na forma como inscreve a percepção do real e, particularmente a homogeneidade do espaço (veja-se, por exemplo, a cena em que o casal de noivos caminha para o navio); *impressionista*, pela forma como revela os diferentes lugares (e.g. a cidade, o rio, os interiores e exteriores desenhados pela luz directa ou difusa, particularmente nas paisagens filtradas pelo nevoeiro); finalmente, *expressionista*, na forma como Vigo trabalha os reflexos do espaço nos corpos e a relevância da luz e das sombras na percepção e emoção das imagens. O filme possui, ainda, cenas de um certo surrealismo, como é o caso das carícias de Jean ao bloco de gelo, ou até mesmo a cena da sobreposição dos corpos, do exemplo referido.

A recusa de um padrão único é, porventura, uma das questões fundamentais em *L'Atalante* (França, 1934), e poderá explicar, talvez, a péssima recepção por parte da crítica e do público, e a «maldição» do filme. Por exemplo, a distância a que os objectos e os actores eram filmados no cinema francês resistira, até então, à utilização da colocação da câmara à distância dos 9 pés (aproximadamente 2,74 m - distância que está na origem do plano americano e que era prática já muito corrente a partir de 1910, na América). A única distância vulgarmente utilizada pelos realizadores franceses até quase ao início da década de 20 – a que os americanos chamavam o «primeiro plano francês» –, correspondia a 4 metros, pelo que, a transgressão da distância no limite do obsceno por parte de Vigo, ainda que já na década de 30, é prova e condenação da resistência da tradição e do cânone.

Além disso, o espaço de proximidade constitui um *trompe l'oeil*, uma ilusão só possível no cinema, pelo encurtamento real da distância entre câmara e actor, que simula muitas vezes a anulação da distância entre as personagens. É a lente (ou a montagem) que

permite “reduzir” ao mínimo a distância efectiva entre os seres e os objectos, sem o desconforto ou a inquietação que, na maioria dos casos, essa curta distância provocaria, na realidade. A mesma lente não capta nem esboça, da mesma maneira, um mesmo espaço, (geografia, geometria ou memória) interior ou exterior. Que, na sua arquitectura do espaço do navio, Vigo se tenha libertado de toda e qualquer forma padrão do olhar – dentro e fora dos cânones mais comuns do cinema –, é uma “transgressão” mas sobretudo uma interrogação sobre os regimes do olhar, na sua dimensão de visibilidade e, também, de visualidade.

É, portanto, na *distância* paradoxal em que o *espaço* entre as duas personagens é ínfimo ou, por vezes, absolutamente nulo, que Vigo encena a tese bergsoniana do tempo – a *durée* que, segundo Bergson, é «*uma experiência directa e imediata*» radicada num tempo universal, absolutamente contrário à ideia mais vulgar de tempo concebido como «*uma linha de luz*», tempo físico cuja “espacialização” nos permite estabelecer uma continuidade, provavelmente onde ela é inexistente, mas ainda sem o elemento fundamental da vivência, que lhe é dado pela consciência. Em «*Durée et Simultanéité, A Propos de la Théorie d'Einstein*» (1922), Bergson conclui que «não há razão para duvidar que o tempo não se confunde, antes de mais, com a continuidade da nossa vida interior». Nasce assim, também, a ideia de uma *durée* do universo, isto é, «uma consciência impessoal que pode muito bem ser o traço de união entre todas as consciências individuais, bem como entre estas consciências e o resto da natureza» (cf. Bergson, 1922)<sup>96</sup>. Para Bergson, o acesso a esta consciência só é possível pela intuição, único método que permite entrar no interior de tudo aquilo que faz a vida, e através da criação. Na experiência da realidade, os sons da água que desce o leito de um rio, o bater das asas de um pássaro em pleno voo, o deslize de um barco, a passagem do vento entre as folhagens das árvores ou «[...] o murmúrio ininterrupto da nossa vida profunda [como vozes dos anjos sussurando aos ouvidos das personagens de Wim Wenders], são, para nós, três coisas diferentes ou uma só, como queiramos» (Bergson, 1922:67). Isto é, uma intuição que contém, virtualmente, a representação simultânea dos objectos e dos seus atributos.

Ainda que rendido ao fascínio da dimensão concreta do evolucionismo, que nos liga definitivamente à animalidade e à matéria, Bergson elege, no entanto, o pensamento como operador da intuição que religa continuamente os fios omnidireccionais do devir. Em simultâneo, devolve ao tempo, o seu elemento empírico. Considere-se o exemplo das

---

<sup>96</sup> Bergson vai mesmo mais longe e afirma que «todas as consciências humanas são da mesma natureza, percebem da mesma maneira, caminham com a mesma passada e vivem a mesma *durée*» (Bergson, 1922:58).

imagens surrealistas já referidas, de Jean abraçando e acariciando um bloco de gelo, como se fosse o corpo de uma mulher, ou ainda as suas «visões» na água; metáfora simples de uma unidade e continuidade da matéria e do espírito, tal como equacionada por Bergson, para quem «todas as consciências humanas têm a mesma natureza, compreendem da mesma forma, caminham ao mesmo ritmo e vivem a mesma *durée*» (Bergson, 1922:58). Essa é a razão pela qual «nada nos impede de imaginar outras tantas consciências humanas disseminadas por todo o universo mas próximas umas das outras [...]» (Bergson, 1922:58). Paradoxalmente, a arte que tão bem consegue mostrar esta ideia, é também aquela que melhor encena a distância. Um filme é sempre o registo de uma proximidade, pela invenção de uma distância. Evidenciando as potencialidades poéticas da *décalage* espacial, o cinema instaura um regime subjectivo da imaginação, não só pela possibilidade de transformação das imagens decorrentes dos processos de percepção, mas sobretudo pela actividade da razão na emergência das emoções e de um pensamento que, ora vela, ora desvela as mesmas secretas e “fugidias” matérias (plásticas) da criação.

Para Bergson, a teoria de Einstein constituiu, portanto, a oportunidade de retomar a questão do tempo de um ponto de vista filosófico<sup>97</sup>, «confirmando a ideia de um tempo comum a todas as coisas». Sendo o cinema uma boa metáfora para mostrar que, «imanente à nossa medida do tempo, está a tendência de verter o seu conteúdo num *espaço*<sup>98</sup> a quatro dimensões onde passado, presente e futuro seriam justapostos ou sobrepostos desde tempos imemoriais. [...] O futuro permanece, sem dúvida, dissimulado por um ecrã, mas está lá, completo e determinado, como tudo o resto» (Bergson, 1922:79, 82). Há, portanto, segundo o autor, uma metafísica imanente à representação espacial do tempo, dado que somos nós que dizemos que o tempo passa, e é o movimento da percepção que actualiza, momento a momento, uma história virtual e já completa. Dizemos que nos acontece um

---

<sup>97</sup> Embora seja manifestamente impossível esgotar todas as abordagens dos conceitos de espaço e tempo remotamente relacionadas com a nossa temática, e sem prejuízo da pertinência de algumas controvérsias ciência/filosofia/arte, é interessante perceber que, no início do século XX, intelectuais e cientistas estavam ainda longe de qualquer possível entendimento na senda da designada “terceira cultura” (Brockman, 1995). Num apêndice à obra *Matter and Motion* (1920), Maxwell escrevia o seguinte: «[...] uma teoria que reclama a sua sustentação em *princípios metafísicos* [sublinhado nosso] foi recentemente desenvolvida por Einstein [...]. A teoria propõe que as forças gravitacionais, e não outras, podem ser representadas intrinsecamente e com precisão num esquema mais complexo de espaço e tempo, que ultrapassa a natureza física [...]» (Maxwell, 1920:140). Na Introdução à obra Maxwell revê a teoria cartesiana do espaço sob o título “O Erro de Descartes” contestando a ideia de que a extensão (comprimento, largura e profundidade) que constitui o espaço é «a única propriedade da matéria» e, também, a única forma de substância. Maxwell acrescenta depois que Descartes confunde as propriedades da matéria com as propriedades do espaço, tendo chegado, por isso, à conclusão errada de que, sem a matéria, o espaço não existe e que, portanto, «o espaço é pleno de matéria». Maxwell aconselha finalmente «todos aqueles que estudam qualquer sistema metafísico a examinarem cuidadosamente a parte que lida com as ideias físicas» (cf. Maxwell, 1920:10-11).

<sup>98</sup> O sublinhado é nosso.

acidente, mas, segundo Bergson, «somos nós que “acontecemos” à realidade»<sup>99</sup>. De forma similar, podemos considerar que o filme está na realidade e, ao cineasta, só lhe resta «encontrá-lo», sendo que este encontro é um «confronto» ou uma «colisão» (para utilizar aqui a terminologia de Sergei Eisenstein) com a própria realidade. Federico Fellini (1920-1993), por exemplo, afirmou frequentemente que, nas duas primeiras semanas, dirigia o filme, a partir daí era o filme que o dirigia. A obra assume o controlo.

Bergson cita, ainda, H. G. Wells (1866-1946) cujo «viajante do tempo»<sup>100</sup>, terá antecipado profeticamente a teoria da relatividade de Silberstein<sup>101</sup> ao afirmar: «Não há qualquer diferença entre o Tempo e o Espaço, excepto que é ao longo do tempo que a nossa consciência se move» (cf. Bergson, 1922:223). Na verdade, acrescenta, o *espaço* e o tempo só começam a entrelaçar-se no momento em que um e outro se tornam fictícios; «[...] Paul [o observador da sua experiência exemplificativa] uma vez lançado no espaço não é mais do que uma representação do espírito, uma imagem – o que eu chamo um “fantasma” ou então “uma marioneta vazia”. [...] Nem consciente nem vivo, reduzido ao estado de imagem [...]» (Bergson, 1922:254).

Por analogia, o espaço do filme está, portanto, muito para além da forma subsidiária da geometria, numa «contiguidade com o tempo universal», que é composto de momentos internos, fragmentos da memória, espelhos da alma. Em suma, *consciências*, o que, segundo

---

<sup>99</sup> Bergson cita Eddington (*Space, Time and Gravitation: An Outline of the General Relativity Theory*, Cambridge, 1920): «Os acontecimentos não se sucedem; eles estão lá e somos nós que os encontramos, à nossa passagem. A “formalidade do ter lugar” é uma simples indicação do observador que, ao longo da sua viagem de exploração, passou no futuro absoluto do acontecimento em questão, que não tem, por isso, grande importância» (Eddington apud Bergson, 1929:222-223).

<sup>100</sup> Herbert George Wells (1866-1946), escreveu *A Máquina do Tempo*, em 1895, ano, aliás, particularmente prolixo para o próprio cinema. No capítulo de introdução, o Viajante do Tempo afirma: «- É óbvio que todo o corpo real deve ter extensão em quatro sentidos: Comprimento, Largura, Espessura e... Duração. No entanto, em virtude de uma enfermidade natural da carne que adiante explicarei, inclinamo-nos para ignorar o facto. Há, na realidade, quatro dimensões: três a que chamamos planos do Espaço e uma quarta, Tempo. Predomina, porém, a tendência para traçar uma distinção irreal entre as três primeiras e a última, porque acontece que a nossa percepção se desloca intermitentemente num sentido ao longo da quarta do princípio até ao fim da nossa vida. [...] Na verdade [...], não existe a menor diferença entre o Tempo e qualquer das três dimensões do Espaço, além de a nossa percepção se mover ao longo dela» in Wells, H. G. (1895). *The Time Machine* (Tradução portuguesa de Eduardo Saló: *A Máquina do Tempo*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1990, pp. 8-9).

<sup>101</sup> Ludwick Silberstein publicou a obra *The Theory of Relativity*, em 1914 (Cambridge University Press). A *Teoria da Relatividade Restrita* de Albert Einstein data de 1905 e a *Teoria da Relatividade Geral* de 1916. Para uma consulta detalhada dos manuscritos originais ou traduzidos, veja-se o sítio <http://www.alberteinstein.info/> (acedido em 14 de Julho de 2009). Note-se que Ludwick Silberstein (1872-1948), físico americano de origem polaca; Albert Einstein (1879-1955), físico e matemático alemão e Arthur Stanley Eddington (1882-1944), astrofísico inglês, cientistas citados por Bergson, são contemporâneos, havendo até uma breve anedota que os indica como as «únicas três pessoas no mundo» que compreendiam então a teoria da relatividade.



Bergson, parece estar em consonância com as teorias de Einstein<sup>102</sup> mas, paradoxalmente, nos interroga sobre se «os estados mais aparentes de nós próprios não serão percebidos através de formas do próprio mundo exterior, que assim nos devolve o que lhe emprestámos» (cf. Bergson, 1909). Propondo a depuração da ideia de *durée*, que seria preciso libertar de «tudo o que ela deve à intrusão do mundo sensível e à obsessão de uma certa ideia de espaço»<sup>103</sup>, o autor condena a dissociação de extensão e *durée*, operada pela ciência em benefício do espaço euclidiano, bem como, de uma forma implícita, a falta de primazia do pensamento. Em suma, Bergson problematiza as cisões operadas entre matéria e memória, corpos e almas no contexto geral da vida.

No cinema, o filme – cuja matéria plástica e dialogante raramente se identifica com a diegese – não se desenrola apenas no Plano P, mas é essencialmente uma movimentação do seu espaço dinâmico que constitui, deste modo, uma linha M (movimento) em direcção ao futuro. Ou, o mesmo é dizer, um trajecto em direcção à vida, através do espírito e da consciência do seu autor, e dos espectadores que completam, assim, a única hipótese de contiguidade com o real. Não através da imagem, que apresenta mas jamais poderá representar a realidade, mas através da memória do seu criador, o cineasta, que plasma o passado-presente-futuro nessas mesmas imagens. Também os espectadores procedem à ancoragem das suas próprias imagens, não num movimento de projecção freudiana, mas num gesto de imbricação de sonhos, memórias e sentimentos passíveis de operar a emergência das mais básicas emoções.

## 2.2. Filme e pensamento: nos Intervalos do Tempo

Referindo-se à questão da representação cinematográfica das coisas, Bergson considera então, em *L'Évolution Créatrice* (1907), que há um *mecanismo cinematográfico do pensamento*, enquanto forma de raciocinar natural ao espírito humano. Dando como exemplo

---

<sup>102</sup> No capítulo de Conclusão de *Essai sur les Données Immédiates de la Conscience* (1909) Bergson argumenta que, enquanto a filosofia alemã separava claramente o tempo do espaço (cf. Kant), o extensivo do intensivo e, como diríamos hoje em dia, a consciência da percepção exterior, a escola empirista procurou reconstituir o extensivo com o intensivo, o espaço com a *durée*, a exterioridade com os estados internos – a Física vem completar a obra da Psicologia neste ponto, mostrando que, se queremos prever os fenómenos, devemos fazer tábua rasa das impressões que eles produzem sobre a consciência, e tratar as sensações como signos da realidade e não como a realidade ela própria (cf. Bergson, 1909:171).

<sup>103</sup> É importante referir que, para Bergson, pôr a *durée* no espaço é contraditório; é colocar a sucessão no seio da simultaneidade. A *durée* «fora de nós» é o presente ou a simultaneidade. «O que é a *durée* no interior de cada um? É uma multiplicidade qualitativa, sem qualquer relação com o número; uma progressão orgânica que não é, no entanto, mais do que uma quantidade crescente; uma heterogeneidade pura no seio da qual não há quaisquer qualidades distintas...» (1909:174).

a reprodução de uma cena animada de desfile de um regimento sobre um ecrã, Bergson diz que há duas formas possíveis de o fazer: «[...] desenhar cada uma das figuras articuladas representando cada um dos soldados, imprimir a cada figura o movimento da marcha [...] e projectar as imagens sobre o ecrã» (Bergson, 1907:330); este procedimento seria, obviamente, muito trabalhoso, e o resultado medíocre, na medida em que seria quase impossível reproduzir «a agilidade da vida», ou, uma segunda forma;

«[...] capturar uma série de instantâneos do regimento que passa, e projectar essas imagens sobre o ecrã, para que elas se sucedam rapidamente. É este o procedimento do cinematógrafo. Com um conjunto de fotografias, cada uma delas representando um gesto imobilizado, o cinematógrafo reconstitui a mobilidade do regimento que passa» (Bergson, 1907:330).

Esta mesma problemática está implícita na análise que Jimena Canales (2006) faz das «narrativas da modernidade» configuradas pela fotografia e o cinema, entre finais do século XIX e princípios do século XX, e da respectiva influência na relação entre a filosofia e as «tecnologias do movimento». Em “Movement before Cinematography: The High-Speed Qualities of Sentiment” (2006), Canales defende que o filósofo francês Félix Ravaisson (1831-1900) sustentou uma «concepção não-cinematográfica do movimento que precedeu e inspirou Bergson»<sup>104</sup> (Canales, 2006:276). A questão está directamente relacionada, também, com a querela fotografia-cinema/artes plásticas, relativa ao domínio da arte e da representação, com contornos políticos e pedagógicos, particularmente em França, nos finais do século XIX.

A importância crescente das novas formas de percepção no domínio da representação e da arte, consubstanciadas pelas obras dos artistas modernos, e a coexistência, nem sempre pacífica, das tecnologias pré-cinemáticas e cinemáticas com as artes plásticas, desencadeou o debate que Canales subordina à questão dicotómica análise/síntese, com contornos específicos a partir de 1895. De um lado, o escultor Eugène Guillaume (1822-1905)<sup>105</sup>, cujo interesse pelas tecnologias pré-cinematográficas era

---

<sup>104</sup> Henri Bergson foi discípulo de Félix Ravaisson, tendo escrito o discurso “Notice sur la vie et les Œuvres de Félix Ravaisson-Mollien” (1904), pronunciado nas sessões de 20 e 27 de Fevereiro de 1904, na *Académie des Sciences Morales et Politiques*. Para Bergson, «toda a filosofia de Ravaisson deriva dessa ideia de que a arte é uma metafísica figurada, que a metafísica é uma reflexão sobre a arte, e que é a mesma intuição utilizada de modo diferente, que torna profunda a filosofia e grande o artista. Ravaisson adquiriu o domínio de si próprio, tornando-se mestre do pensamento e da pluma, no dia em que esta identidade se revelou claramente no seu espírito» (Bergson, 1904:6).

<sup>105</sup> Eugène Guillaume assumiu diversos cargos públicos; foi director da École des Beaux-Arts (1864-1878) e director geral das Artes (1878-1879), altura em que reescreveu as regras do Salão Internacional (1878), salvaguardando a importância da arte da *paisagem* e da *natureza morta*, contribuindo, desse modo, para a causa dos artistas modernos.

crescente, apologista de um «novo método pedagógico para a aprendizagem do desenho, que os seus seguidores designavam por “científica” e os seus críticos por “materialista” e “pseudo-geométrica”» (Canales, 2006:278); do outro Félix Ravaisson (1831-1900), filósofo e pintor que defendia um método pedagógico totalmente diferente, para resolver «o problema da forma e do movimento» (Canales, 2006). Na sequência do seu genuíno interesse pelos dispositivos pré-cinematográficos [e.g. o “fusil fotográfico” do astrónomo Jules Janssen (1824-1907), a cronofotografia do fisiologista Étienne-Jules Marey (1830-1904), bem como as lanternas-mágicas, etc.], Guillaume é de opinião que «se deve decompor, pela *análise*, a *síntese* que a natureza oferece à observação» (cf. Canales, 2006), enquanto Ravaisson argumenta que «o movimento não é composto pela soma de momentos descontínuos» (cf. Canales, 2006). O debate envolve o desenho e a fotografia enquanto, respectivamente, técnica e tecnologia da ciência e da arte, bem como o papel da geometria na educação artística.

Numa evidente contestação ao «reducionismo das teorias materialistas» no domínio da arte, evidenciado pela importância da decomposição do movimento (e.g. tecnologias pré-cinematográficas e fotografia), Ravaisson invoca Blaise Pascal (1623-1662) para sustentar que «[...] o movimento é vida, vontade e, logo, é divino [...]» (Canales, 2006: 279) pelo que as representações do movimento são representações da «elegância» e proporção só evidenciada pelos elementos no seu conjunto, motivo pelo qual a «ciência precisará sempre da arte» (Canales, 2006). Além disso, acrescenta:

«A razão age lentamente. O sentimento, pelo contrário, reage instantaneamente. [...] Esta *assimetria temporal*, entre a razão e o sentimento inspira o pensamento [de Pascal] sobre a distinção entre lógica e estética, corpo e alma, matéria e espírito, o subjectivo e o objectivo. Tudo isto influencia as relações entre geometria, fotografia e movimento» (Canales, 2006:279).

Basicamente, Ravaisson defendia que a geometria, por si só, era inadequada para «representar as maravilhas da vida» e, pedagogicamente, seria mais profícuo começar pela figura humana, «a figura visível do espírito» (Canales, 2006) captando a “elegância”<sup>106</sup> [a partir do natural, como Leonardo Da Vinci cujo método conhece bem]<sup>107</sup>, e o

---

<sup>106</sup> “Grace”, no original.

<sup>107</sup> «Há no *Tratado de Pintura* de Leonardo Da Vinci, uma página que Ravaisson gostava de citar. Aquela em que ele diz que o ser vivo se caracteriza pela linha ondulada ou serpentina que cada ser possui, no seu modo próprio de serpentear, e cuja particularidade, o objecto de arte restitui. “O segredo do desenho é a descoberta desse modo particular, em cada objecto [...]”. Esta linha pode não ser nenhuma das linhas visíveis da figura. Ela não está aqui ou ali, mas fornece a chave do todo. É uma linha menos percebida pelo olho do que pensada pelo espírito. “A pintura, dizia Leonardo Da Vinci é *cosa mentale*” e [Ravaisson] acrescentava que a alma fez o corpo à sua imagem» (Bergson, 1904:5).

temperamento; a fisionomia e a expressão – que só se consegue pela “síntese” –, e só depois partir para a geometria, a análise de que é exemplo a decomposição do movimento operada pelas tecnologias pré-cinematográficas.

Sendo a forma um «vestígio durável do movimento», *i.e.*, «movimento imobilizado» (Canales, 2006), é fácil perceber a concepção de movimento de Ravaisson, aparentemente «não-cinematográfica», bem como a ideia romântica de que as formas da arte são instantes pregnantes que mostram «simultaneamente o passado, o presente e o futuro» (Canales, 2006:280). Mas se, perante um filme, no isolamento e na obscuridade da sala de cinema o espectador se deixa envolver pelas imagens e a música, embalar [e “alimentar”] pelos olhos e os ouvidos, tornando-se refém voluntário da sua passividade e das ilusões, é porque há, porventura, na arte do cinema, mais do que «um estranho poder mecânico» (Cohen-Séat, 1946:37), uma apresentação das próprias leis da natureza. «O cinema é um *logos* de sais de prata. [...] Pensamento onde [...], sob o onirismo, as imagens se reúnem como num espelho [...]. Nas sequências, de um plano a outro, a ciência da imagem, se for bem conduzida, cobre e descobre todo o espírito» (Bayer, 1946:10).

A ideia de que a *memória* e a *consciência* (ou o *espírito*) constituem traços possíveis de união entre o futuro e o passado é importante para o entendimento do filme como metonímia do pensamento. O filme não é uma *representação* espaço-temporal da memória; é a sua *apresentação*, um movimento de irrupção da memória e da consciência, num espaço de suspensão, um intervalo que confina com a vida, que não é a vida, mas que não é, também, a dimensão inerte da morte e do esquecimento. É um espaço mnésico, eventualmente e metaforicamente, representado pelo *punctum* fotográfico de Roland Barthes<sup>108</sup>, mas sobretudo apresentado na *frame* de Dziga Vertov (1896-1954)<sup>109</sup>, cujo gesto poderoso de

---

<sup>108</sup> «Ao nível imaginário, a Fotografia [...] representa esse momento deveras subtil em que, a bem dizer, não sou nem sujeito nem objecto, mas essencialmente um sujeito que sente que se transforma em objecto: vivo então uma micro-experiência da morte (do parêntese), torno-me verdadeiramente espectro.» / «Na altura [...] em que me interrogava acerca da minha inclinação por certas fotos, pensara poder detectar um campo de interesse cultural (o *studium*) e essa distinção inesperada que, por vezes, vinha atravessar este campo e a que chamava *punctum*. Sei agora que existe um outro *punctum* (um outro «estigma») além do «pormenor». Este novo *punctum*, que já não é forma mas intensidade, é o Tempo, é a ênfase dolorosa do noema («isto foi»), a sua representação pura» (Barthes, 1980:36, 133).

<sup>109</sup> Inspirado pelo construtivismo e as ideias futuristas, Dziga Vertov (1896-1954), via o cinema como uma arte autónoma e concebia o filme como «um “edifício” feito de numerosas unidades (planos) e apropriados procedimentos “arquitectónicos” (técnicas de filmagem/rodagem), cujo significado e impacto eram determinados pela composição da imagem, justaposição de planos, e integração cinemática de todos os componentes, incluindo a narrativa» (Petric, 1987:vii). Segundo Petric, os filmes de Vertov, que o autor designa por «objectos produtivos» ou «filmes-coisa» procuravam levar a sua audiência a ver «através e por detrás» da aparência mundana da realidade. A sua concepção do filme influenciou as obras de autores como Jean Rouch [1917-2004], Frederick Wiseman, Roberto Rossellini (1906-1977), Jean-Luc Godard, Satyajit Ray [1921-1992], Andrzej Wajda, entre outros.

paralisação do mundo será repetido por outros como Jean-Luc Godard, por exemplo. O filme é o presente do futuro no passado. É uma “película tumular”, uma “pele do tempo”, na superfície da qual se inscreve a expressão última dos sentimentos depositados no pó das coisas (que é tempo, passado, matéria poética), num movimento cristalizado que designamos por imagens. É preciso lembrar que o espaço pressupõe o que Louis Séguin (1999) designa por «política de coexistência» que

«[...] força o tempo a mostrar-se como tempo, a contabilizar os seus instantes, a medir o tempo da sua presença, a funcionar bem segundo o relógio. [E] o cinema não está longe disso, com [...] os seus movimentos por sacada. É conhecida a célebre fórmula de Jean-Luc Godard: “a verdade vinte e quatro vezes por segundo”» (Séguin, 1999:15).

Assim, por analogia com o *espaço tridimensional* do mundo onde a *res extensa* encontra a sua mensurabilidade, o filme é um *espaço* virtual que ultrapassa o espaço bidimensional da tela, desenhado (e arquitectado) pelos movimentos da mente, onde o espírito e a consciência e, em última análise, a liberdade, se inscrevem, e onde a fragmentação permite a ilusória fusão ou distinção entre passado, presente e futuro.

Sobre 8 ½ (Federico Fellini, Itália, 1963) diz o seu autor: «queria mostrar num filme a multidimensionalidade dos nossos dias, em que o passado, o presente e o futuro se misturam. [...] Queria tratar a vida interior de um protagonista de uma forma tal que o consciente e o inconsciente se desenrolam como espirais de fumo» (Fellini, 1994:102). Fellini fala mesmo de uma «dificuldade do criador, em distinguir com clareza, o passado, o presente e o futuro, e traçar uma linha precisa entre a nostalgia, o pesar e o pressentimento» (Fellini, 1994:38), porque tudo isso está interligado.

É importante referir que, para Bergson, não há certezas de que o futuro coexista com o passado, no entanto, a metáfora das imagens permite-lhe resolver o dilema prático do tempo e do espaço, através do conceito operacional de *durée*, e reintroduzir a questão da metafísica, na medida em que «não se pode falar de uma realidade que permanece, sem introduzir aí a consciência» (Bergson, 1922:60), que pode ser memória, enquanto traço de união entre o que está antes e o que está depois.

«Considerem-se umas imagens quaisquer, ou antes, películas sem imagens, para figurar o futuro que não conhecemos. Sobreponos, assim, sobre o estado presente do nosso universo, estados futuros que permanecem em branco: estes são paralelos aos estados passados, que são o outro lado do estado presente, e que percebemos como imagens precisas» (Bergson, 1922:214-215).

Comparativamente, o que nos dizem, de forma simples e directa, John Ford, David Griffith, Fritz Lang, Ingmar Bergman, Michelangelo Antonioni, e tantos outros que sucumbiram ao sortilégio da imagem fílmica? Enquanto houver um homem e uma mulher, haverá eternidade, consciência e memória, e o filme é o seu registo enigmático mas fidedigno; uma inscrição dessa herança impregnada de emoções, marcada e martirizada pelos estigmas do amor e do ódio, bem como pela violência dos seus encontros, no espaço multidimensional e eterno das próprias imagens.

Como em Bergson a dimensão virtual está relacionada com a noção de simultaneidade e com a noção de *Espaço-Tempo*, na medida em que é a virtualidade que sustenta a coexistência de tempos e espaços diferentes, as imagens surgem como que sobrepostas em camadas, só acessíveis através da memória e da consciência (isto é, do *espírito*). Bergson utiliza mesmo a expressão «*folhear o álbum*»<sup>110</sup> para expor a necessidade de sucessão (tempo), sublinhando que «todas as folhas estão lá». Todas as formas que memorizamos em conceitos são momentos congelados de uma realidade em mudança – de uma *durée*, portanto – aos quais cortámos o fio que as liga ao tempo. «[...] Mas o que têm de eterno é o mesmo que têm de irreal» (Bergson, 1907:343). Só o método cinematográfico pode fazer com que as *formas* do futuro (e do devir) deixem de ser simples pontos de vista sobre a mudança, tornando-se nos seus elementos constituintes. «A eternidade não paira à margem do tempo, como uma abstracção, ela funda-o como uma realidade. Tal é, justamente, a atitude do filósofo das Formas e das Ideias» (Bergson, 1907:343). Tal como os *freezing frames* de Vertov, na cena da moviola, é desse modo que as formas participam da eternidade. Não será, também, um acaso que, em “Ontologie de l’Image Photographique”, escrito em 1945 e publicado em *Qu’est-ce que le Cinéma?* (1985), André Bazin utilize a mesma metáfora – «*folhear um álbum*» –, para falar do tempo e do real:

«A imagem pode estar esfumada, deformada, descolorida, sem valor documental ela provém, pela sua génese, da ontologia do modelo; ela é o modelo. Daí o encanto dos álbuns de fotografias. Essas sombras cinzentas ou sépia, fantasmáticas, quase ilegíveis, não são mais os tradicionais retratos de família, são a presença perturbante de vidas subitamente paradas na sua *durée*, libertadas do seu destino, não pelo prestígio das artes, mas pela virtuosidade de uma mecânica impassível; porque a fotografia não cria, como a arte, a eternidade, ela embalsama o tempo, subtraindo-o apenas à sua própria corrupção» (Bazin, 1985:14).

---

<sup>110</sup> «*Feuilleter l’album*», no original.

Argumentando que é impossível fazer entrar no mundo um mínimo de *tempo*, sem um simples clarão da *memória*, por mais débil que possa ser, Bergson propõe a existência de uma *memória elementar* que religa dois instantes. E, sendo a *durée* uma continuação «do que já não é no que ainda é», podemos, seguramente, afirmar que a *durée* é um movimento da *memória*, tanto mais que a *durée*, enquanto tempo representado, é sempre percebido e vivido, o que implica consciência (cf. Bergson, 1922).

Na Introdução da obra *L'Art et le Temps, Regards sur la Quatrième Dimension* (1984), Michel Baudson defende que, desde a teoria da Relatividade de Einstein, a 4ª dimensão adquiriu o sentido de dimensão temporal inclusa na noção de *espaço*. Actualmente, nas ciências como em filosofia, a noção de espaço-tempo tornou-se muito comum (Baudson, 1984)<sup>111</sup>. Mas já Bergson afirmara que o tempo «espacializado» é, na realidade, uma quarta dimensão do espaço (cf. Bergson, 1922), propondo o conceito de *durée*, em substituição desse tempo espacializado. Isto é, a particularidade da *durée* é a sua dimensão de tempo vivido, que o resgata de uma física que o reduz ao movimento. A *durée* implica uma conservação do passado e uma antecipação do futuro; «quanto ao presente, ele corresponde a uma certa espessura da *durée* que se compõe de duas partes: o passado imediato e o futuro iminente. Esta espessura do presente é essencial para pensar um ser dotado de sensibilidade, lembra-nos Bergson» (Bergson apud Baudson, 1984:24)<sup>112</sup>.

Com base na ideia de que o «tempo espacializado» é uma quarta dimensão do espaço, é possível estabelecer uma conexão do conceito de cinema como pensamento e *durée*. Desta conexão releva a ideia de que o cinema pode ser uma arquitectura que escapa à sua estrutura bidimensional pela inscrição permanente de 4D. Da relação com as outras

---

<sup>111</sup> Baudson cita René Thom (1923-2002), matemático francês, para quem os únicos conceitos verdadeiramente científicos são os conceitos ligados à geometria do espaço-tempo. Sobre esta questão veja-se Thom, René (1980). *Parábolas e Catástrofes, Entrevistas sobre as Matemáticas, a Ciência e a Filosofia*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1985; «O primeiro objectivo [...] é o de caracterizar um fenómeno como forma, justamente “espacial”. Compreender quer dizer, portanto, antes de tudo, geometrizar. Contudo, recorrer à geometria é, também, recorrer a uma certa forma de abstracção, de idealização...» (Thom, 1980:12)/«Penso [...] que os conceitos que podem ser considerados como científicos são precisamente aqueles dos quais se pode dar uma tradução unívoca em todas as línguas do mundo, e isto é possível, porque [...] se pode especificar o seu significado mediante referência a transformações que podem ser consideradas como transformações espaciais. [...] Se aceitarmos que a posição, como também o tempo, é uma referência espaço-temporal universal, então também a velocidade tem uma definição intrínseca. Penso que os únicos conceitos que se podem considerar razoavelmente definidos de modo intrínseco são os conceitos susceptíveis de serem por fim definidos [...] apenas mediante considerações ligadas à localização espaço-temporal. Deste ponto de vista, os únicos conceitos verdadeiramente “científicos” são os conceitos ligados à geometria do espaço-tempo!» (Thom, 1980:155-156).

<sup>112</sup> Para Bergson, o presente reduz-se a um instante matemático, limite puramente teórico que separa o passado do futuro, e que pode ser concebido mas jamais captado. Quando pensamos surpreendê-lo, ele está já longe de nós. «O que percebemos, efectivamente, é uma espessura da *durée* que se compõe de duas partes: o nosso passado imediato e o nosso futuro iminente. Sobre o passado estamos apoiados, sobre o futuro estamos debruçados; apoiar-se e inclinar-se é próprio de um ser consciente» (cf. Bergson, 1919:6).

artes, sobressaem, como veremos, algumas questões relativas ao espaço, comuns à filosofia de Bergson, nomeadamente o conceito de “cinematização” do olhar e da percepção cuja aparente negação das leis da perspectiva – que marca o espaço rígido e estático decorrente de um único ponto de vista – permite evidenciar a quarta dimensão: o tempo.

Em suma, a uma concepção de espaço cinematográfico marcado pelas coordenadas espaciais, onde a composição, a luz física, a montagem, a sinfonia, o ritmo, entre outros, convocam inúmeros elementos que o filme herdou das artes plásticas, podemos agora juntar a dimensão bem mais metafísica de um espaço fílmico marcado pela memória e a imaginação. Tal como refere Baudson, por influência das novas teorias científicas, uma nova «linguagem experimental», decorrente da confluência das possibilidades da pintura com as potencialidades do cinema, aproxima e reconcilia as noções de luz, espaço e tempo recuperando, paradoxalmente, as «visões» e «percepções» primordiais e realistas da arte (e.g. Lascaux, Giotto, etc.), ao mesmo tempo que «o surrealismo permite a [Salvador] Dalí [1904-1989] amolecer os relógios [*i.e.*, *dobrar* e contorcer, ainda que simbolicamente, o tempo] ou a [René] Magritte [1898-1967] jogar com os conceitos de tempo» (Baudson, 1984: 8).

Totalmente vocacionado para a captação dos intervalos do tempo, visualmente inscritos no movimento mnemónico das imagens, qualquer filme pode então ser visto como um espaço-tempo das nossas referências culturais, mas sobretudo, em última análise, como uma “linha de luz” – nem sempre literal – que estabelece, por contiguidade, a “identidade” do cineasta e do seu espectador; uma linha de memória e emoção, numa remota e originária superfície especular, que não remete para tempos ou espaços particulares, mas para o tal espaço-tempo universal – «matéria» «etérea» e sublime – de que a humanidade também é feita. *I. e.*, fazendo eco da dicotomia de Séguin (cf. Séguin, 1999), de um lado a «trilogia do pensamento, do espírito e do tempo», do outro a «trilogia do corpo, da matéria e do espaço»<sup>113</sup>.

### 2.3. Da Imagem dos Mundos (in)visíveis

Em *The Art of Memory* (1966), Frances Yates (1899-1981) sublinha que a breve passagem de *Confessiones* (10.8.12), na qual Santo Agostinho (354-430) compara a subida de

---

<sup>113</sup> No texto de uma conferência organizada pela Academia de Lille, em Março de 1998, e publicada em livro em 1999, Louis Séguin sublinha que «o espaço tem sido o parente pobre, o mal-amado da filosofia. Sempre teve de esperar a sua vez, apagar-se para que pudesse passar o bem-amado do pensamento: o tempo. Em grego, nem sequer existia o conceito, era o lugar, o local [*topos*], não o espaço [...]» (Séguin, 1999:11).



um lance de escadas à entrada nos vastos campos da memória, indica claramente que os Romanos estavam conscientes do uso de *metáforas espaciais e arquiteturas* como técnica mnemónica de organização de vastas quantidades de informação. O método filosófico de Santo Agostinho utilizado em *Confessiones*, viria a influenciar a Filosofia Continental, particularmente no Século XX, e respectiva aproximação descritiva às questões da intencionalidade, *memória* e *linguagem*, tal como estes fenómenos são experimentados pela consciência. As reflexões sobre a experiência singular do tempo associada à memória e rememoração, anteciparam e inspiraram as abordagens quer da fenomenologia, quer da moderna hermenêutica; a primera obviamente preocupada com o “ser no mundo”, a segunda empenhada em interpretar, já não apenas a Palavra escrita do texto sagrado, mas também outras formas de comunicação verbal e não-verbal, nos domínios da Filosofia da Linguagem ou da Semiótica, por exemplo.

De qualquer modo, é consensual que as imagens constituíram, desde sempre<sup>114</sup>, (com particular destaque para a Idade Média, no Ocidente), um espaço de proximidade, uma forma de representação do *espaço* enquanto linha de fronteira entre a existência (o Homem) e a transcendência (o Divino), na plena assunção de uma dimensão espiritual, «sentida» (e sofrida) através das imagens. São Tomás d’ Aquino (1225-1274) defendia o uso das imagens como forma de colmatar a ignorância das pessoas simples, a indolência das emoções e a labilidade<sup>115</sup> da memória<sup>116</sup>. Tal é, sem dúvida, uma forte expressão de fé muito evidente no poder das imagens, cuja eficácia, neste contexto, está sobretudo no seu poder afectivo, já que as imagens visuais não são idênticas à memória, mas estimulam, incitam e provocam um processo empático e reactivo.

---

<sup>114</sup> Veja-se a obra *The Mind in the Cave: Consciousness and the Origins of Art*, Thames & Hudson Ltd, 2002.

<sup>115</sup> Do ponto de vista das neurociências, a *labilidade* ou evanescência é a perda de informações que se verifica com a passagem do tempo, e pode ser decorrente, por exemplo, de uma codificação errada no acto de aquisição da informação ou da sua rara utilização. «A labilidade é uma erosão progressiva no tempo, [...] irreversível.» Mas, por outro lado, «[...] liberta espaços da memória, evitando que estes se encham de noções inúteis (ou seja, raramente utilizáveis ou sem objectivo). § Na mente humana, existe uma capacidade intrínseca de conservar os detalhes de qualquer tipo de informação por um fracção de tempo relativamente limitada, e de começar, quase de imediato, a esbater os contornos da própria informação, conservando os traços básicos que foram considerados importantes no momento da aquisição» (cf. Gorini, 2006:51).

<sup>116</sup> Segundo S. Tomás d’ Aquino (1225-1274) (*Commentarium super libros sententiarum: Commentum in Librum III*), são várias as razões para a instituição das imagens na Igreja; primeiro, como forma de instrução dos iletrados, que podem aprender pelas imagens, como se fossem livros; segundo, para que o mistério da Encarnação e os exemplos dos santos possam permanecer mais firmemente na *memória* dos homens que os vêem diariamente representados; terceiro, para suscitar as emoções que são desencadeadas, como já se disse, com mais eficácia pelas coisas vistas do que pelas coisas ouvidas... Além do mais, note-se que, para S. Tomás d’ Aquino, não existe a menor dúvida que o ser humano, criatura de Deus, recebeu na criação a *imagem* e a *semelhança* do seu Criador. Depois de escrever o livro *Sobre a Alma*, S. Tomás d’ Aquino escreve o livro *Sobre a Sensação e o Sentido* e, neste último, considera que o *sentir* – no qual se inclui a visão – pertence mais à *alma* do que ao *corpo*.

Para explicar o poder da imagem ao longo dos séculos, David Freedberg (1989) utiliza a paráfrase Horaciana (*Ars Poetica*): «O que a mente apreende pelo ouvido estimula-a com menos eficácia do que o que lhe é apresentado através dos olhos, e que o espectador pode julgar e ver por si próprio. [...] Sem as imagens, o divino permaneceria inacessível aos vulgares mortais» (Freedberg, 1989:163-164). Para a Igreja Medieval, as imagens eram também formas de indução da *meditação* e, portanto, uma *mediação necessária*, já que (aqui verifica-se, certamente, a influência do Neo-Platonismo) o homem precisaria de símbolos materiais de Deus, face à sua incapacidade de aceder (e ascender) directamente à esfera do espiritual. Esta ideia, a que resistira Santo Agostinho (354-430)<sup>117</sup> – cujas meditações sobre a natureza do tempo estão ligadas às suas considerações sobre a capacidade humana da *memória* –, veio para ficar durante vários séculos, e não apenas no círculo restrito da religião cristã. As imagens pictóricas são representações necessárias de uma outra dimensão (Divina) invisível ao olhar humano e, como tal, a sua criação e fruição devem ser incentivadas e apoiadas.

Actualmente, a crença e a atribuição de um certo poder revelador às imagens visuais, aliada à invenção de novos instrumentos e formas (veja-se a relação das imagens com as modernas teorias da percepção visual), configura prometeicos caminhos da ciência e da arte; a primeira em busca permanente de «uma» verdade que nos religue ao real, a segunda na senda de uma singularidade expressiva que nos liberte dele... É, ainda, tal como na Idade Média, o acto de mostrar o *invisível* através do *visível* («*invisibilia per visibilia*») que o cinema retoma e recupera da pintura, ao revelar-se continuamente como poderoso meio de reflexão sobre as grandes, *mas sobretudo as pequenas* (e estas são as que mais nos interessam) questões da existência e da transcendência, gradualmente e, talvez, involuntariamente ofuscadas pela inteligibilidade e abstracção da escrita. Talvez por isso, Anne-Marie Christin (2009) defenda «um regresso aos sistemas ideográficos» como forma de recuperar o que a «civilização do alfabeto perdeu»: «a legibilidade imanente do visível»<sup>118</sup>.

---

<sup>117</sup> Padre da Igreja Latina, Augustine de Hippo (354-430 DC) – Santo Agostinho – foi influenciado pelo Neo-Platonismo de Plotinus, tendo defendido a ideia de Igreja como *Cidade Espiritual de Deus*, no manuscrito do mesmo nome: *De Civitate Dei* (413-426), que se opõe à *Cidade do Homem*. Em *Confessiones* (397-398), Santo Agostinho desenvolveu uma profunda meditação sobre a natureza do tempo, que Bertrand Russell considerou, na *História da Filosofia Ocidental* (1946) uma «admirável teoria relativista do tempo». Os teólogos católicos subscrevem habitualmente a ideia de que Deus existe «fora do tempo» num «eterno presente» e que o universo existe no universo criado, pela simples razão de que *só no espaço o tempo pode ser percebido através do movimento e da mudança*.

<sup>118</sup> Cf. Christin, Anne-Marie (2009). *Legível/Visível*, conferência proferida em Lisboa, a 25 de Maio de 2009, no âmbito do Ciclo de Conferências *A Arte antes e depois da Arte: No Ano da Inauguração do Museu do Cão*, organizado pelo Centro de Estudos de Comunicação e Linguagens da Universidade Nova de Lisboa (CECL, UNL).

Mas, apesar de uma longa tradição de eleição das imagens como modo de acesso ao domínio do inteligível, a imagem está longe de obter o estatuto consensual de forma do conhecimento. Entre a emoção e a razão (do mundo visível ao inteligível) há um limbo onde se precipitam todos os quadros, murais e, demais imagens, nomeadamente, os filmes; um limbo chamado *pathos*, frequentemente marcado (por vezes negativamente) pela influência das paixões humanas<sup>119</sup>.

Quer isto dizer que nem sempre se reconhecem as conexões entre filme e cognição, embora tais relações estejam na base de muitas das convenções do cinema. David MacDougall refere, como exemplos claros, a montagem “psicológica” de Fritz Lang (1890-1976) ou Alfred Hitchcock (1899-1980) e acrescenta que «a relutância em identificar a narratividade com os efectivos processos do pensamento, produz uma ambiguidade no ponto de vista de alguns filmes, como se os filmes pudessem, de algum modo, pensar eles próprios sem qualquer referência a uma consciência identificável» (MacDougall, 1998:239). O autor dá ainda o exemplo dos «filmes da memória», particularmente os documentários (e.g. *Nuit et Bruillard*, Alain Resnais, 1955), em que há uma preocupação evidente com a própria narratividade, enquanto os filmes de ficção, nem sempre obedecem a tal critério.

«Alguns [filmes], tal como *Hiroshima, Mon Amour* [França/Japão, 1959] de [Alain] Resnais ou *8 ½* [Itália, 1963] de [Federico] Fellini, procuram claramente reproduzir certos processos do pensamento, através das imagens visuais e do monólogo interior. Outros fazem-no de uma forma mais oblíqua, através da identificação (associação) com personagens na terceira pessoa, que contam ou representam as suas memórias, como é o caso em *Citizen Kane* [Orson Welles, EUA, 1941] ou – de forma muito mais extraordinária, *Sunset Boulevard* [Billy Wilder, EUA, 1950], cujo narrador está, supostamente, morto» (MacDougall, 1998:240).

Note-se que, ao considerar o cinema como potencial candidato (depois da matemática) ao estatuto de «Língua universal», Jean Epstein refere justamente a capacidade do filme para tornar visível uma certa arquitectura do real – a sua dinâmica – que a civilização da escrita tornou opaca ou jamais conseguiu mostrar. Dado o poder de compreensão quase imediata das imagens animadas, «o filme surge como veículo de

---

<sup>119</sup> «Como se sabe, o termo *paixão* remete para diversos sentidos, entre os quais o *páthos* grego, que se assume, simultaneamente, enquanto aspecto passivo de uma mudança, ela própria constituída como acção (*poiéin*), mas também como capacidade de mudar (*dínamis*). No sentido latino *passio/passivitas*, o termo evidencia a propriedade do sujeito que, sob a acção exercida por um qualquer agente exterior, se constitui como receptáculo de uma qualidade à qual se submete, suportando-a como uma prova. Neste suposto «modedo de choque» *páthos* designa as impressões da alma (trabalhadas ao longo dos tempos pelos filósofos), bem como os sentimentos de dor/prazer que as acompanham, e cujo interesse por parte da ciência é hoje incontestável. À arte coube, sem dúvida, o papel do mensageiro, pois que às artes se devem, desde sempre, incontáveis testemunhos de tal interesse pelo *páthos*» (Aparício, 2006:2).

expressão capaz de ser entendido por todo um povo, mesmo os analfabetos, e, portanto, como meio de persuasão ao mais alto nível igualitário e democrático» (Epstein, 1947:83). Do ponto de vista do pensamento, são enormes as consequências trazidas pelo cinematógrafo, a partir do momento em que é possível expressar o movimento interno e externo de todos os seres. O cinematógrafo dá uma forma visual ao pensamento, mostrando o invisível. Epstein tem plena consciência do poder da *visibilidade* das imagens:

«O vocabulário, a gramática, a sintaxe são máquinas de traduzir a ideia que é, antes de mais, imagem. Mas estas máquinas não podem funcionar sem trair o pensamento-imagem, sem o desnaturalizar, empobrecê-lo, simplificá-lo ou sobrecarregá-lo, desviando-o da sua significação original, da sua sinceridade» (Epstein, 1947:229)./«Ora, pela representação visual, o pensamento permanece próximo da realidade concreta. [...] As imagens mentais articulam-se entre elas [...], por semelhança ou por oposição, por contiguidade, em séries que já não são conduzidas por uma ordem racional, mas orientadas para um vector sentimental» (Epstein, 1955:33).

Epstein confronta, deste modo, o sentimento e a razão, *i.e.*, o filme e o livro, a imagem e a palavra. Ao poder de abstracção, classificação e dedução da palavra, do livro e da leitura, Epstein contrapõe o espectáculo cinematográfico, a imagem que encena o espaço, permitindo reviver faculdades e processos primitivos – comover, induzir –, marcas arquetípicas, originais e fundadoras de uma suposta “natureza humana”, marcada pela sua dimensão biológica. Menos intelectual do que emotiva, «a metafísica da linguagem visual», em que objectos banais em si encarnam e presentificam um passado, «um amor, uma esperança, um destino, um pensamento», é um modo de filosofia, mas também pura poesia. Esse estatuto de poesia do real e do humano, «domínio abismal e secreto que cada um transporta em si [...], laboratório onde o diabo destila os seus venenos» (Epstein, 1947:73) é atribuído ao cinematógrafo, lançando o cinema na grande aventura do espírito e na interrogação do mistério de todas as dualidades, constituídas pela unidade de dois tipos de valores: exteriores e interiores ao homem<sup>120</sup>. O cinema é, pois, segundo o autor, «um antídoto necessário» do livro, perante a extrema racionalização amplificada pelo desenvolvimento da ciência. João Mário Grilo (2007) destaca, na obra do autor, as oposições «cinegrama»/«criptograma frásico», sentimento/razão, filme/livro e sublinha as respectivas diferenças formais e materiais de dois instrumentos culturais com objectivos radicalmente distintos.

---

<sup>120</sup> Escreve Goethe, em 1829, a propósito do poder do poeta: «Os enigmas dos caminhos da vida não se deve nem se pode revelá-los. Há pedras de escândalo nas quais um viajante poderia tropeçar. O poeta, porém, alude a esses lugares» (Goethe, 1997:137).

«[...] Para Epstein, enquanto o livro perpetua uma cultura do *raisonnement*, porque apoiado numa linguagem relativamente abstracta, que se serve de signos muitos gerais – as letras e as palavras, os algarismos e os números – para designar indirectamente as coisas pelas ideias das coisas, o filme, por mais condicionado que esteja a um agenciamento ordenado das imagens – o princípio mínimo de racionalização representado, tecnicamente, pelo *découpage* – manterá sempre uma espécie de energia potencial, baseada, fundamentalmente, no carácter extremamente concreto e directo das suas imagens e sons» (Grilo, 2007:59).

Corolário da exploração dos (i)limites da máquina, a imagem animada está, portanto, na origem do aparecimento de uma nova forma de cultura visual. Em *Esprit du Cinéma* (1955), Epstein cita M. Gilbert Mauge: «1436: Gutenberg e Furst criam a imprensa. 1936: o livro é abandonado; as ideias entram directamente pelos ouvidos e as imagens directamente pelos olhos» (Epstein, 1955:16). Deste modo, tal como na Idade Média a Igreja reconheceu à pintura e ao fresco o seu poder doutrinário, também se reconhece ao cinema, vários séculos depois, a enorme potencialidade como instrumento de propaganda, e justamente pela possibilidade da sua compreensão imediata quase universal.

Mas, enquanto instrumento de uma cultura romântica, sentimental, intuitiva, e até perigosa, que permite sondar os abismos do *eu*, o cinematógrafo só aparentemente ameaça os pilares da razão e da moral ao plasmar no ecrã, e depois no espectador, as dimensões afectiva e irracional que são, segundo Epstein, movimentos anteriores a toda a operação lógica e ética. Na verdade, o autor sustenta que é com o cinematógrafo, que encena e evidencia o melhor e o pior dos segredos da alma humana, que o público aprende a olhar e a pensar como vê.

«[...] Antes do cinema, jamais a nossa imaginação nos tinha levado a um exercício tão acrobático de representação do espaço, como aquele a que nos obrigam os filmes, onde se sucedem, ininterruptamente, grandes planos e planos gerais, vistas picadas, na vertical, ou ascendentes, conforme as obliquidades da esfera. Esta mistura de uma multiplicidade infinita de escalas dimensionais constitui a melhor experiência preparatória, necessária à crítica de todas as noções tradicionais que se pretendem absolutas, e à formação de uma mentalidade relativista que se infiltra hoje, de uma forma geral, no conhecimento» (Epstein, 1955:27).

Com o grande plano e o movimento, condições essenciais à arte do filme – na medida em que permitem a transfiguração da realidade e a sugestão de um mundo outro, que não é já o mundo fenomenal mas não nega o mundo real –, o cinema equaciona um mundo onde é possível combinar ou desconectar espaços e tempos que a visão linear da

História sempre nos ensinou a ver numa suposta unidade indissociável: um *espaço-tempo*. Ao tratar o tempo em perspectiva, o cinema tem o poder de pôr em evidência a existência de uma quarta dimensão, operando a “desterritorialização” do espaço e do tempo e potenciando a percepção da sua dimensão cósmica. «O que Epstein descobre no cinema é uma aptidão natural não à descrição do “mesmo” mundo [...], mas à descoberta de um mundo completamente novo, liberto das coordenadas pragmáticas que nos servem de grelha de leitura e de interpretação do quotidiano, enquanto estruturas de percepção e racionalização» (Grilo, 2007:55-56).

Tal como a literatura de viagens dos gregos que, através dos mapas, abre a retórica a uma arte da memória que se apoia no visível e, portanto, no espaço<sup>121</sup>, também o cinema é um sistema que aplica um procedimento visual de mapeamento à linguagem do real, dando conta da possibilidade de inscrição de espaços múltiplos e contíguos nas imagens, através de uma «escrita» que é, também e sobretudo, uma nova arquitectura visível do espaço invisível.

O espaço do filme, tal como o espaço do sonho, é sempre um ponto de vista emocional, marcado pelos ângulos insólitos, e cujos limites foram, por vezes, tacteados pelas vanguardas, nomeadamente os surrealistas, entre os quais Luis Buñuel (1900-1983) com *Un Chien Andalou* (França, 1929) ou Jean Cocteau (1889-1963) em *Le Sang d'un Poète* (França, 1930). Citando Durgnat: «*Le Sang d'Un Poète* de Jean Cocteau, abre com a chaminé de uma fábrica a ruir. 70 minutos depois, termina com a chaminé a bater no solo. Este “*time-split*” estabelece o onirismo da estória. [...] A chaminé a desmoronar-se é o próprio corpo do espectador “dissolvendo-se” e, através de uma empatia quinestética, desencadeia emoções de falha e morte» (Durgnat, 1967:101). O «cinegrama», unidade básica da nova cultura visual, permite a Epstein estabelecer a relação com a imagem onírica. À semelhança do que acontece no sonho, a idealização característica do «cinegrama» não constitui uma verdadeira abstracção, porque não há ali nada de universal. A imagem cinematográfica é, antes de mais, uma assinatura, uma expressão do *eu*. Esta analogia entre a linguagem do

---

<sup>121</sup> «A arte da memória, método destinado a sustentar a palavra do orador, restabelecendo-lhe no espírito o seguimento do seu discurso, tem o mesmo procedimento da investigação geográfica: ela apoia-se sobre o percurso de um olhar, que vai de um lugar a outro, descobrindo em cada um, o objecto original. [...] Importa também, bem entendido, que o lugar, imaginário ou real, no qual ele «inscreve» a sua memória seja perfeitamente conhecido, para que a ordem do seu trajecto possa adaptar-se à ordem do seu discurso: este pode ser a sua própria casa» (Christin, 1995:122). Referindo-se aos gregos e à literatura de viagens, Anne-Marie Christin defende que a escrita perdeu, com a invenção do alfabeto, os seus laços semióticos, mas estes retornam de forma indirecta com a descrição geográfica – os mapas. «O discurso liberta-se do logos nessa escrita nascida da experiência do espaço e do desejo de o mostrar» (Christin, 1995:121). Para um aprofundamento das questões da memória e da sua problemática desde a antiguidade clássica até ao século XIX, ver, também, Yates, Frances A.(1966). *The Art of Memory*, London: Routledge and Kegan Paul.

filme e o discurso do sonho é verdadeiramente reveladora do poder isolador dos detalhes e da produção de primeiros planos. O cinematógrafo é assim, um «instrumento» único capaz de descrever a «vida mental profunda», *i.e.* a actividade da alma, agenciando a realidade segundo a lógica do afecto, aquém do controlo da razão, através das associações por contiguidade e/ou semelhança<sup>122</sup>.

Numa análise sobre a inconstância do *espaço*, Epstein refere que é condição necessária a toda e qualquer realidade estar situada no espaço e no tempo, e elege estas coordenadas como valores primordiais à eficácia da representação. «Desenhando as coisas» no seu próprio espaço e no seu próprio tempo, operando os seus próprios pontos de vista, o cinematógrafo regista efectivamente, e de forma automática,

«[...] a dimensão ao longo do tempo com a dimensão ao longo do espaço, demonstrando que tais relações nada têm de absoluto, nem de fixo, sendo, pelo contrário, naturalmente e experimentalmente variáveis ao infinito. Por um lado, a óptica cinematográfica permite ter uma visão geral e um ponto de vista único sobre um relevo 4D; por outro lado, ela só realiza esta síntese atribuindo-lhe um significado sempre particular e relativo» (Epstein, 1947:101).

É certo que, muito antes do cinematógrafo, a arte sempre veiculou uma certa relatividade dos valores espaciais, já que a noção de *espaço* constitui, provavelmente, a mais ancestral das nossas ideias. Associadas ao conceito de *espaço* surgem questões já anteriormente referidas, como a dimensão e a escala, a amplitude da luz (o brilho, a intensidade, a sombra...), a posição/localização, o contorno, a sobreposição, a transparência ou opacidade, o padrão, o formato, o contexto (destaque ou recorte), cujos conceitos muito comuns nas práticas e estéticas da imagem, têm acompanhado e até determinado percursos e movimentos das artes visuais. A exploração das ilusões ópticas ou visuais, psicológicas e cognitivas<sup>123</sup>, amplamente trabalhadas pelos psicólogos da percepção (e.g. Richard Gregory); os processos de distorção; o claro-escuro; o impressionismo, bem como todos os processos pré-cinematográficos (e.g. discos de *plateau*, praxinoscópios, panoramas, etc.) são

---

<sup>122</sup> Numa lógica de continuidade do paralelismo entre o poder das imagens pictóricas e das imagens cinematográficas, veja-se o capítulo 9 “Verisimilitude and Resemblance: From Sacred Mountain to Waxworks” in Freedberg, David (1989). *Power of Images, Studies in History and Theory of Response*, Chicago, University of Chicago Press, pp. 192-245. Sobre esta questão, Freedberg cita Baxandall (*Giotto and the Orators*, 1971): «O melhor método para gravar a história da Paixão na mente é contextualizar as pessoas e os lugares: a cidade, por exemplo, que poderá ser Jerusalém [...] § A seguir, dever-se-á figurar algumas pessoas envolvidas no processo [...]» (Baxandall cit. por Freedberg, p. 192). Particularizar e familiarizar, isolar e destacar são formas de percorrer o real. Imagens vividas, organizadas nos espaços abismais do real e da mente... Não serão essas, as marcas do grande projecto do cinema, ontem como hoje?

<sup>123</sup> Muitas das imagens/ilusões foram já literalmente esculpidas, o que significa tornar reais objectos impossíveis. Vejam-se alguns exemplos descritos e mostrados no site da revista *Scientific American* (21/January/2009) sob o título: *Sculpting the Impossible: Solid Renditions of Visual Illusions*, disponível em <http://www.sciam.com/slideshow.cfm?id=sculpting-visual-illusions>.

exemplos claros. É, aliás, a compreensão destes processos especificamente internos da percepção, relevantes no aparecimento do cinematógrafo – nomeadamente o efeito *phi* e o *movimento* –, que tornam absolutamente evidente o lugar do cinema no entendimento da intersecção do homem com a natureza e o mundo, e a revelação que o novo método das imagens traz às velhas e profundas questões filosóficas. Depois do homem-artesão, e do homem-sábio, o homem-espectador permite legar à humanidade um outro tipo de conhecimento moldado pela emoção e pela poesia.

«[...] Sem aviso, a língua universal nasceu na cave de um café parisiense. Desprovido de voz, balbuciava, no entanto, sobre o ecrã, dirigindo-se não aos ouvidos mas aos olhos. [...] Diabólico porque democrático, democrático porque diabólico, de qualquer modo, o cinematógrafo parecia predestinado a dar à luz essa língua verdadeiramente universal, essa língua directa do olhar ao coração, cuja necessidade se torna cada vez mais real e premente» (Epstein, 1947:82,84).

A referência à possível influência que as teorias psicológicas e filosóficas da percepção tiveram na concepção das primeiras imagens pré-cinematográficas (muito antes do filme), bem como nas suas ulteriores problematizações teóricas, revela bem o interesse estético das novas imagens emergentes do *espaço fílmico*, desde os primórdios. Os conhecimentos graduais sobre a *visão* e a *percepção* contribuem para a compreensão dos limites e das potencialidades de apreensão, *representação* – mas sobretudo *apresentação* – do mundo que nos rodeia, pelas imagens, quer se trate de uma pintura, uma escultura ou um filme.

A complexidade do processo cognitivo que vai do *visível* ao *visual* integra questões como a luz e o espaço, por exemplo. No caso do cinema, tanto a emergência como a percepção da imagem são decorrentes dos contributos da *cor*, do *som* e do *movimento* na composição do *espaço fílmico* – «cénico» ou «plástico». Desta forma, os contornos do conceito de *espaço fílmico e cinematográfico*, em ambos os aspectos: físico e psicológico, objectivo e subjectivo, só podem ser clarificados através da problematização do *espaço* na sua relação com esses mesmos elementos, numa perspectiva multidisciplinar, com destaque para as evidentes referências científicas, que são, indiscutivelmente, basilares para a compreensão dos problemas filosóficos e comunicacionais, desde sempre colocados pelos filmes. No que consideramos ser uma boa razão para a exigência de uma abordagem multidisciplinar do cinema, Cohen-Séat defende, já em 1946, que o filme equaciona problemas diversos decorrentes da especificidade do *medium*, mas, também, das formas de



criação que ele permite. A multiplicidade das questões a que se alude inclui, não apenas o *espaço* e a *luz*, mas também a *memória* e a *mente*, bem como as *emoções*<sup>124</sup>.

E se, por um lado, um dos objectivos é referenciar e sistematizar a importância da arquitectura do *espaço pela luz e a forma*, na defesa do filme como arte que traduz, cada vez mais, o humano<sup>125</sup>, é importante não esquecer que, por outro lado, essa arquitectura específica que é o cinema continua a revelar visualmente dimensões outras (espaços e mundos) do homem, diferindo as fronteiras visível/invisível. Tal como foi equacionado pelos estudos experimentais da *Filmologia*, na primeira metade do século XX: «não é demasiado cedo para desejar que as matérias do filme, do ecrã, e as multidões que as rodeiam, entrem por uma nova via, no campo do conhecimento. É este o caminho do qual procuraremos aproximar-nos» (Cohen-Séat, 1946:62).

---

<sup>124</sup> Tais questões são, como se sabe, comuns a diversas áreas do conhecimento, entre as quais, a Psicologia, a Fisiologia, a Física, a Filosofia, a Linguística, as Ciências da Comunicação, a Sociologia e até mesmo a Biologia. Embora, o seu aprofundamento seja impossível no contexto deste projecto de trabalho é, no entanto, necessário, recorrer por vezes aos seus conceitos. Actualmente, há ainda outras direcções que lançam o cinema em geral, e o filme em particular, na aventura do conhecimento global do mundo e da vida, passando, obviamente, pelo complexo e misterioso mundo da mente, cuja fronteira do conhecimento parece estar bem mais perto mas, paradoxalmente, também mais longe do que a fronteira do conhecimento da origem do Universo.

<sup>125</sup> Tal como Goethe, não queremos nenhuma arte que não seja humana. A citação exacta e contextualizada é: «Nada sabemos acerca de um mundo senão em relação com o ser humano. Não queremos nenhuma arte que não seja como que a marca dessa relação» (Goethe, 1997:209).



## Segunda Parte: Do *Proscenium* à Imagem como Inscrição



### Capítulo 3: Espaços do Cinema e da Realidade

«La tâche de l'art n'est pas de nous enfermer dans un monde clos. Né des choses, il nous ramène aux choses». (Maurice Schérer, 1951)

«Mais bientôt les spectateurs du cinématographe ne voudront plus rêver: ils voudront surtout rire ou avoir peur». (Jacques Deslandes e Jacques Richard, 1968)

Dando continuidade às problemáticas já enunciadas, nomeadamente a relação dos pressupostos fílmicos com os conceitos de espaço e percepção visual, a segunda parte do trabalho passa pela abordagem histórica das origens do cinema – pontualmente contextualizada pelas teorias da arte, da ciência e da filosofia –, e procura demonstrar a persistência e permanência de elementos incontornáveis, na criação e interpretação das imagens, tais como a *forma* (associada à visão/visibilidade, luz, cor, som, etc.) e a *memória* (ligada ao invisível e à imaginação, etc.), em filmes que reflectem um pensamento e agem, a seu modo, sobre os homens.

A reflexão sobre dois aspectos que continuam a marcar as opções estilísticas do cinema – o relevo do espaço de inspiração teatral (e.g. George Méliès, 1861-1938) ou a a preferência por um espaço marcadamente fílmico (e.g. Antoine Lumière, 1840-1911; Auguste Lumière, 1862-1954 e Louis Lumière, 1864-1948) – assinala as origens dos lugares implícitos e explícitos do cinema moderno, reinscrevendo o espaço do filme nas dimensões pictórica, arquitectónica e poética, mas também caligráfica, reinscrição essa que terá particular relevo nas problemáticas da paisagem, enquanto elemento evocativo da realidade e da imaginação, e como elemento estruturante do espaço interior/exterior. Entre o *proscenium* e a imagem como inscrição há, portanto, uma tipologia de níveis imagéticos estratificados que coexistem nos filmes, e que fazem apelo ao trabalho da memória, nutrindo-se dela ou da sua ausência.

Sigfried Giedion (1888-1968), em *Space, Time and Architecture, The Growth of a New Tradition* (1941) define três modos de concepção do espaço físico que correspondem a três fases do desenvolvimento da arte da arquitectura. Na primeira concepção, correspondente aos períodos civilizacionais Egípcio, Sumério e Grego, o espaço era construído e percebido pela interacção dos objectos, mas o espaço interior não tinha qualquer destaque. A segunda concepção tem início com o período romano, quando o interior ganha

relevância, com as abóbadas e os falsos interiores. A terceira concepção remonta ao início do século XX, quando a óptica permite abolir o ponto de vista único da perspectiva, o que, segundo Giedion, terá uma influência decisiva na concepção do espaço arquitectónico e urbanístico. Há uma reaproximação da arquitectura com a escultura, tal como na primeira concepção, mas assiste-se a uma preocupação com a continuidade entre interior e exterior e à exploração de novos elementos, nomeadamente a incorporação do movimento como elemento inseparável da arquitectura. Inscrito na dinâmica desta última concepção, o filme constitui, como veremos, um objecto de diálogo com a arquitectura influenciando-a e sendo influenciado por ela.

Considerada de um ponto de vista histórico, a questão do *espaço* e da sua representação está indelévelmente associada, por um lado às teorias da luz e da visão, e à matematização da pintura, por outro à questão da exploração geográfica do mundo, que viria a conhecer importantes desenvolvimentos a partir do Renascimento (nomeadamente com o movimento de expansão comercial, a cartografia e a teoria heliocêntrica de Galileu Galilei, 1564-1642). Na sequência das novas teorias científicas e tecnologias da visão, nomeadamente o telescópio e o microscópio, e impulsionada pelo surgimento de uma vasta literatura de viagens, a imagética parece revelar novos mundos ao mundo, aproximando a arte de um ambicionado estatuto do conhecimento, pela abstracção e a objectividade. Várias técnicas e dispositivos relacionados, como a representação perspectiva (*perspectiva artificialis*) – nomeadamente a *camera obscura*, a *camera lucida* ou a *anamorphosis* –, estão na origem das diversas formas de *arquitectura do espaço imagético* e, ainda hoje, embora totalmente desmistificadas, continuam a balizar, de algum modo, a experiência nos processos de criação, emergência e visão das imagens plásticas, sejam elas a representação mimética, a pintura moderna, a arquitectura ou os filmes.

Da relação entre o desenvolvimento dos transportes e vias de comunicação e o aparecimento dos *média* reprodutivos (fotografia, cinema), surgem novos conceitos de espaço, tempo e distância que, por sua vez, contribuíram para alterar os modos de representação da paisagem, do espaço social e dos fenómenos antro-po-geográficos. No caso específico do cinema, a representação é facilmente relacionada com as anteriores visões do mundo. Podendo ser entendida como síntese das características geo-antropológicas de um território, a paisagem do filme tem duração e movimento, parecendo reproduzir objectivamente e sem precedentes, o próprio real. «No entanto, mesmo o mais neutro dos planos envolve sempre a adopção de um ponto de vista, pressupondo modelos interpretativos e atitudes culturais e ideológicas, bem como as próprias visões do mundo de

realizadores e espectadores» (Costa, 2006:246). O que, em última análise, implica que a paisagem que o filme veicula – a paisagem cinematográfica – começa por ser, mais do que uma simples reprodução, uma «produção cultural e semiótica», *i.e.* discursiva. Esta mesma questão é, segundo Umberto Eco, o motivo principal porque o filme *Chung Kuo, Cina* (Michelangelo Antonioni, Itália, 1972) foi criticado e censurado na própria China, que o autorizou e supervisionou.

Foi durante os séculos XV e XVI, que as técnicas abandonaram o domínio restrito dos artesãos e, através da reflexão sobre o funcionamento e alcance das máquinas, entraram no domínio do pensamento e da arte. Desde *Kitāb al-Manāẓir* (1028-1038) de Ibn al-Haytham's ou Alhazen (965-1040)<sup>126</sup>, passando pela *Magiae Naturalis* (1558) de Giambattista della Porta (1538-1615)<sup>127</sup>, e a *Ars Magna Lucis et Umbrae* (1646) de Athanasius Kircher (1601-1680) em que foi teorizada, pela primeira vez, a «escrita através das imagens em movimento», até ao século XVIII, os tratados de óptica contribuiriam de forma decisiva para a nova visão do mundo. Sábios e artistas são igualmente influenciados pelo renascer das ideias gregas que começam a germinar na Idade Média e culminam no Renascimento<sup>128</sup>. A pintura medieval, cujos temas eram, até então, frequentemente ordenados segundo uma hierarquia de valores, dá lugar à pintura composta segundo as *leis da perspectiva*. Os Tratados de Matemática, de Geometria e de Pintura incluem detalhadas referências à *óptica*, constroem modelos perceptivos e matematizam a representação, permitindo estabelecer uma estreita e profícua relação entre a ciência e a arte<sup>129</sup>.

---

<sup>126</sup> A versão latina do texto árabe (*De Aspectibus*), bem como uma tradução Americana organizada, prefaciada e editada por A. Mark Smith, foram publicadas em 2001, pela *American Philosophical Society*, sob o título *Alhazen's Theory of Visual Perception, Vol. I e Vol. II*.

<sup>127</sup> Cf., em particular, os Livros I (*"Of the Causes of Wonderful Things"*) e XVII (*"Of Strange Glasses"*). Uma tradução inglesa da obra de Giambattista della Porta, datada de 1658 (*Natural Magick*), bem como a versão digital dos Livros I a IV da edição latina (*Magiae Naturalis*, 1558) encontram-se disponíveis em <http://homepages.tscnet.com/omard1/jportat2.html> (accedida em 16 de Dezembro de 2009).

<sup>128</sup> Para uma análise mais detalhada da estética visual no período Medieval veja-se o capítulo "L'Esthétique Visuelle" in De Bruyne, Edgar (1946). *Études d'esthétique médiévale*, Tome 2, Paris, Éditions Albin Michel, 1998, pp. 239-261. Neste capítulo, De Bruyne (1946) traça as principais linhas de desenvolvimento da estética visual na Idade Média, e a forma como se passa de uma visão em que a luz visível não é mais do que uma manifestação material da luz divina – «a essência do mundo é luminosa e espiritual» (De Bruyne, 1946:239) – para uma «psicologia da visão» de Alhazen; «Em vez de se apoiar nas faculdades tradicionais, de origem platónica ou aristotélica, esta psicologia considera a análise directa dos actos de visão» (De Bruyne, 1946:243).

<sup>129</sup> Vejam-se os diversos tratados escritos no período renascentista [e.g. Leonardo da Vinci 1452-1519, (*Trattato della pittura*, 1651), Leon Battista Alberti, 1404-1472 (*De Pictura*, 1435), Luca Pacioli, 1446-1517 (*De Divina proportione*, 1509), Piero della Francesca (*De Prospectiva Pingendi*, 1576) e Albrecht Dürer (1471-1528) (*De Symmetria... and Underweysung der Messung*, 1538 / *Vier Bücher von Menschlicher Proportion*, 1912-1528), para citar apenas alguns]. O termo perspectiva, que remete para a técnica de representação pictórica decorrente da matematização da arte, terá sido inventado por Gérard Desargues (1591-1661), em 1636. No entanto, James Ackerman (1959) refere que a técnica era tão difícil que os artistas não a compreendiam, mesmo depois de ter sido traduzida em linguagem mais simples e não matemática, por volta de 1647. Cf. Ackerman, James S.

### 3.1. Visibilidade e Representação

Com efeito, a invenção da *perspectiva*, que leva à valorização da representação da forma e do *espaço* em detrimento da *cor*, permite apresentar o mundo de tal forma ordenado que a pintura se converte numa perturbante ilusão, aparentemente capaz de ultrapassar as limitações impostas pela caverna de Platão<sup>130</sup>. Resultado fascinante de uma técnica de algum modo, também ela “demoníaca”, tal com dirá Epstein, alguns séculos depois, falando do cinematógrafo, a imagem perspectivada é uma exaltação do mundo visível, através de uma total abstracção. A visão natural, da qual somos todos supostamente prisioneiros, torna-se, pela primeira vez, susceptível de ser reconstituída pelo artifício de uma *representação*, enquanto a palavra *simetria*, no sentido de harmonia, é a que melhor descreve a nova visão do universo<sup>131</sup>. Arquétipo da beleza, a geometria não cessa de produzir ou prometer explicações verosímeis para «o instinto da alma humana» ou a «ordem do cosmos», não esquecendo também as formas geométricas naturais (e.g. a regularidade das pétalas das flores, a perfeita simetria dos cristais, etc.). «Os argumentos geométricos justificam tanto a alma humana, como a ordem universal. [...] O mundo é um todo ordenado, harmonioso» (Maitte, 1981:79). No campo da arte, a aplicação do *número de ouro*<sup>132</sup>, também designado por *quadrado perfeito* ou princípio de *simetria dinâmica*, cujas proporções<sup>133</sup> são, provavelmente, as

---

(1959). “Science and Visual Arts” in Toulmin, Stephen et Al. (1961). *Seventeenth Century Science and the Arts* [Versão Electrónica], New Jersey, Princeton University Press, 1961, pp. 63-90.

<sup>130</sup> Platão fala de *eikon* – imagem – na alegoria da caverna e, através deste símile, procura explicar a relação entre o mundo visível e o mundo inteligível; «- Meu caro Gláucon, este quadro [...] deve agora aplicar-se a tudo quanto dissemos anteriormente, comparando o mundo visível através dos olhos à caverna da prisão, e a luz da fogueira que lá existia à força do Sol» (Platão, 1990:321/VII.517a,b).

<sup>131</sup> Jean-Marie Souriau recorda que «a palavra *universo* surgida no Renascimento, tem o seguinte significado: tudo o que existe possui a mesma natureza. Esta ideia é essencialmente moderna» (cit. por Noël, 1989:35).

<sup>132</sup> As primeiras referências à designada *secção de ouro*, parecem remontar a três séculos antes da era cristã, quando Euclides estabelece na obra *Elementos* uma teoria das proporções. Hoje «a expressão evoca, no inconsciente colectivo, a lei única de uma harmonia universal e o próprio símbolo do belo. Reenviando-nos a uma idade de ouro da arte, a todo um contexto prestigiado que inclui as pirâmides, os templos gregos, as catedrais ou a pintura da Renascença. O *número de ouro*, também designado pela letra phi ( $\Phi$ ), explicará os mistérios das obras do passado, simboliza a perfeição, dá uma explicação universal do sentimento estético, constitui um resumo da geometria da beleza. Mas será uma realidade ou um mito?» (Neveux e Huntley, 1986:9).

<sup>133</sup> A *divina proporção* descrita pelo geómetra Luca Pacioli, no século XV, é uma tradução matemática do *número de ouro* representado pela proporção 1:1,618. O *número de ouro* está no princípio do rectângulo harmónico, cuja relação entre altura e largura é justamente 1:1,618. Uma das propriedades desta figura é o facto de inscrever sucessivos rectângulos de proporção idêntica, construindo assim a designada *espiral logarítmica* ou *spira mirabilis*. O *rectângulo de ouro* é um objecto matemático de grande valor estético. Presente na pintura, na arquitectura e na natureza, é considerado como um dos rectângulos mais agradáveis à vista humana. Os arquitectos gregos tinham consciência do seu efeito harmonioso e o Partenon (447-432 a.C.) é um exemplo da sua utilização. Situado na Acrópole, em Atenas, o maior monumento da Época Clássica foi sujeito a metuculosos refinamentos de proporção e geometria, conhecidos por *entasis*, para manter uma aparência de exacto alinhamento. As linhas aparentemente perpendiculares e horizontais são, na realidade inscritas em planos



que melhor provocam a tensão dinâmica máxima do olho – conduzindo-o, pela superfície da imagem, em diferentes direcções – é, no limite, a fórmula encontrada para ultrapassar a condição estática da arte da *representação*.

Considerando o cinema enquanto «pintura em movimento», Sergei Eisenstein (1898-1948), questionar-se-á, muitos anos depois, nos seguintes termos: «[...] não teremos nós alcançado, pela projecção do filme sobre o ecrã, o quadrado “perfeito” que existe realmente? A “simetria dinâmica” não terá sido encontrada no princípio da montagem rítmica?» (Eisenstein, 1930:31). De facto, o alcance da técnica renascentista na construção de um espaço “visualmente perfeito”, *i.e.* tão “*natural*” quanto visível (a *perspectiva artificialis* procura reproduzir, como se sabe, a *perspectiva naturalis*) parece, apenas, comparável à do cinema que, em pleno século XX, virá potenciar o *realismo* da representação/apresentação desse mesmo espaço através da reprodução do movimento<sup>134</sup>. Com uma diferença: a “aparente normatividade” das formas do cinema (e.g. o movimento e os movimentos, a composição, a escala, etc.), é, na verdade, o modo de desvelar a imperfeição da equação «regularidade+simetria+proporção=beleza», deslocando definitivamente a arte de uma estética clássica, ancorada na perfeição técnica do objecto, para uma estética das emoções, claramente tributária do sujeito criador. Jacques Aumont (2007) sublinha que o cinema é indiscutivelmente uma invenção técnica, cujo carácter mecânico e fraco interesse científico, constituem, inicialmente, uma desvantagem; «é o *leitmotiv* de um Marey frente a frente com

---

curvos ou inclinados, para corrigir a ilusão de óptica de distorção da perspectiva. Quando o seu frontão triangular estava intacto, as suas dimensões coincidiam exactamente com um rectângulo de ouro. A *proporção de ouro*,  $\varphi$  (phi), foi designada segundo o nome de Fídias, famoso escultor grego, talvez por ter utilizado o rectângulo nos seus trabalhos. Também se pensa que os pitagóricos tinham o pentagrama (o dodecaedro) como símbolo, devido à relação com a proporção de ouro. Luca Pacioli (1446/7-1517) inicia Leonardo Da Vinci (1452-1519) nas matemáticas e será este a ilustrar o tratado de arquitectura de Marcus Vitruvius (c. 80 a.C. – c. 20 a.C.), através da representação da relação da divina proporção com o corpo humano (cf. Homem Vitruviano). A utilização desta proporção na arte veio a ser designada como a técnica da *simetria dinâmica*. Albrecht Dürer (1471-1528), Georges Seurat (1859-1891), Pietter Mondrian (1872-1944), Leonardo Da Vinci ou Salvador Dali (1904-1989), são apenas alguns dos pintores que utilizaram o rectângulo de ouro para criarem simetria dinâmica. Curiosamente, usando infinitamente rectângulos de ouro contidos uns nos outros, pode-se construir a *espiral logarítmica*, uma das mais belas curvas matemáticas, e o único tipo de espiral que não altera a forma à medida que aumenta de tamanho, numa razão geométrica. A *spira mirabilis*, como também é designada, existe na natureza há milhões de anos, daí a questão que se coloca se «a sedução desta curva, não virá, justamente, do facto de ela nos ser dada a ver na natureza desde o primeiro olhar do homem» (cf. Neveux e Huntley, 1986:261). A concha do náutilo (*nautilus pompilius*) revela uma estrutura de espiral logarítmica; à medida que a concha se desenvolve, a sua forma permanece imutável. Em 1638, Descartes chamou-lhe *espiral equiangular*, porque o ângulo com o qual o raio vector corta a curva, em qualquer ponto, é constante. Como este raio aumenta em progressão geométrica quando o seu ângulo polar aumenta em progressão aritmética, também se lhe chamou *espiral geométrica*. Halley designou-a por *espiral proporcional* e Jacques Bernoulli (1654-1705) viria a designá-la por *espiral logarítmica* ou *spira mirabilis*.

<sup>134</sup> Gregory Currie (1995) considera que a ideia de movimento é «crucial para compreender a natureza e a realidade das imagens cinemáticas» (Currie, 1995:34). A ideia de que o movimento constitui uma ilusão será, deste modo, contestada por Currie que analisa os três tipos de realismo reclamados pelas diversas teorias do cinema: a *transparência*, a *semelhança* e o *ilusionismo* (cf. Currie, 1995:19-22).

os Lumière». Associado ao fim de século XIX, o cinematógrafo tem um quê de “Júlio Verne”. É «uma invenção prodigiosa, mas improvável, e de utilidade duvidosa» (cf. Aumont, 2007:22). Só o posterior investimento nas dimensões expressiva e imaginativa, que aproxima as imagens do homem comum, reflectindo as suas alegrias e angústias, os seus sonhos e pesadelos, irá constituir a diferença, lançando o cinema para o cenáculo das artes.

Jean Epstein (1897-1953) poderá então reclamar, em *Le Cinéma du Diable* (1947), o carácter aparentemente “demoníaco” do cinematógrafo, no sentido em que – tal como outras grandes invenções da humanidade, nomeadamente o microscópio, o telescópio, a medicina ou a anatomia –, o novo meio de captação e projecção de imagens constitui um desafio à ordem (e organização) aparente do mundo. Projectando uma imagem por vezes considerada como alegoria da caverna de Platão, nas suas variantes possíveis (e.g. sombra, duplo, simulacro, etc.), o cinema opera, apesar disso, uma nova relação do homem com o mundo, tornando visível o invisível, e mostrando ritmos, ângulos e dimensões até então inimagináveis e impossíveis de visualizar. É importante ainda salientar que, longe de constituir uma ruptura com a representação pictórica, o cinema completa e densifica a imagem renascentista italiana, duplica o mistério da pintura holandesa e opera o encontro com a arte moderna e contemporânea. Perspectivas, luz e sombra, formas e registos gráficos e caligráficos, são elementos que o cinema inscreve nas suas imagens. A reclamada oposição entre o *espaço natural* e o *espaço plástico* – que os pintores do século XIX assumiram e proclamaram, de forma mais ou menos consciente –, é questionada pelo impressionismo e a abstracção, mas é o cinema que, estabelecendo a contiguidade, completa a assunção da inexistência de uma única, perfeita e imutável imagem da realidade, instaurando a possibilidade de instituir vários níveis de visibilidade e apresentação. Estas são, portanto, questões essenciais que religam o cinema às artes plásticas, nomeadamente à pintura. E se, por um lado, a racionalização da representação do espaço pode ser o prenúncio de uma abstracção, por outro, a representação pictórica parece estar ligada, incondicionalmente, à questão do traço enquanto escrita visual e inscrição do visível, independentemente da verdade da imagem.

No texto “Legível/Visível”<sup>135</sup>, Anne-Marie Christin sustenta que Léon Battista Alberti (1404-1472) retoma, em *De Pictura* (1435), a alegoria de Platão, o que constitui, de certo modo, um retorno à superfície, aos dois elementos constitutivos de uma imagem, o

---

<sup>135</sup> Conferência proferida em Lisboa, a 25 de Maio de 2009, por Anne-Marie Christin (*Centre d'Étude de l'Écriture* da Universidade de Paris VII), no âmbito do Ciclo “*A Arte Antes e Depois da Arte*”, por ocasião da inauguração do Museu do Côa, organizado pelo Centro de Estudos de Comunicação e Linguagens – Universidade Nova de Lisboa (CECL – UNL).

*suporte* e a *figura*, bem como a uma dimensão da visualidade (na sua vertente de visibilidade) que a própria autora reclama para as «civilizações do ideograma [...] permitindo-nos, assim, recuperar as fontes visuais da escrita das gravuras da pré-história, onde ela se começou a esboçar» (Christin, 2009:6)<sup>136</sup>. Deste modo, a representação perspectivista renascentista constituiria um retorno à dimensão visual da linguagem, inaugurada nos esboços estilizados das primeiras gravuras na aurora da humanidade, mas também, um gesto de reinscrição mnésica de um registo de legibilidade, em que a figura, tal como em Platão, se liberta do seu contexto visual e do suporte, não tendo, por isso «função plástica, mas distintiva, baseada no modelo das letras do alfabeto» (Christin, 2009). A analogia estabelecida por Christin com a história de Dibutade, «jovem donzela de Corinto, cujo noivo é obrigado a partir em viagem e que traçou com uma linha o contorno da sombra do seu perfil, projectado pela luz de um lampião, com o objectivo de guardar a sua memória» (Christin, 2009:5)<sup>137</sup>, é uma forma do entendimento peculiar da imagem como uma “escrita”, cuja dimensão plástica (e formal), não se traduz em qualquer função homónima. Não se pretende “moldar o olhar” mas libertá-lo dos constrangimentos do quadro, estabelecendo uma contiguidade com o real, mesmo através da ilusão e do *trompe l’oeil*. É, possivelmente, o reconhecimento de uma dimensão cognitiva da imagem, que não é alheia aos processos de percepção e imaginação, enquanto «prodigiosa matriz de ideias» (Cohen-Séat, 1946).

Christin cita ainda Alberti para sustentar que o método de criação da pintura pressupõe o desaparecimento do suporte icónico. Recorde-se o que diz Alberti: «Em primeiro lugar, traço sobre a superfície por pintar um quadrilátero da grandeza desejada, feito de ângulos rectos, e que constitui para mim uma janela aberta pela qual se pode

---

<sup>136</sup> Um paralelismo interessante poderia ser também estabelecido com a obra de David Lewis-Williams (2002). *The Mind in the Cave*, London, Thames & Hudson, 2002. O autor reclama a modernidade da arte parietal, procurando explicar a relação das imagens com a vida, a memória e a mente. Diz o autor: «As grutas e passagens subterrâneas do Paleolítico Superior eram, portanto, lugares que proporcionavam o contacto, e até a entrada para um nível espiritual inferior do cosmos. As imagens feitas pelo homem estão relacionadas com essa esfera subterrânea. Não eram imagens desse mundo – de um mundo superior, depositadas na memória das pessoas. Eram imagens obtidas ali e logo fixadas [*ego, hic et nunc*]. O mundo espiritual e alucinatório, com a sua imagética pintada e gravada, estava, deste modo, materialmente investido e situado com precisão em termos cosmológicos; não era algo que existira simplesmente nos pensamentos e nas mentes das pessoas. O mundo espiritual inferior estava *ali*, tangível e material – e algumas pessoas podiam verificar isso empiricamente entrando na gruta e vendo por elas próprias as visões “fixadas” dos animais-espíritos que concediam poderes aos xamãs da comunidade e, também, talvez, experimentar visões nesses espaços subterrâneos. § Além disso, a criação de imagens não tinha apenas lugar no mundo espiritual: também dava forma e criava esse mesmo mundo. Cada imagem tornava visíveis presenças ocultas. Havia, portanto, uma fecunda interacção entre a topografia das grutas, a imagética mental volátil e a fixação das imagens por indivíduos e grupos» (Lewis-Williams, 2002:210).

<sup>137</sup> Christin refere-se a um episódio relatado por Plínio, o Velho que terá alimentado a estética ocidental desde a Antiguidade até ao século XX (cf. Christin, 2009). A fábula, que refere a história da filha do Oleiro Butades (ou Debutades) de Sicione, é frequentemente associada à origem do desenho e à invenção do registo gráfico.

contemplan a história<sup>138</sup>» (Alberti, 1435:115). Isto é, o suposto realismo decorrente da técnica perspéctica, bem como os hipotéticos elementos cognitivos associados à percepção na pintura, características que o cinema irá receber como herança, exploram já, de algum modo, o princípio de *semelhança* pelo qual se procura aproximar a experiência das imagens à experiência normal de percepção do mundo, uma questão que Gregory Currie procurará sistematizar, a propósito do filme (cf. Currie, 1995).

A instauração de níveis de visibilidade, crescente ou decrescente, possibilitada pelo dispositivo fotográfico e levada ao extremo pelo cinema<sup>139</sup>, vem adicionar à ideia de *espaço visível*, uma outra subjacente de ocultação de uma dimensão invisível que, no filme, pode ser matéria, traço ou marca de luz, mas pode assumir, também, contornos específicos de *memória, espaço, tempo*, etc. Vejam-se a primeira e a última cenas do filme *A Desaparecida* (*The Searchers*, John Ford, EUA, 1956), em que as personagens surgem emolduradas pela porta, à contraluz. Embora a cena seja estruturada por um elemento arquitectónico (porta/janela albertiano), o enquadramento (segunda janela constituída pelo próprio ecrã) constitui o esboço de um espaço interior que é, simultaneamente, a memória e o espaço físico do contracampo, na obscuridade. O interior é construído pela tensão luz/sombra, através do contraste com a claridade do espaço exterior, amplificando a profundidade de campo e estabelecendo um ponto de fuga para o infinito ou, metaforicamente, em direcção ao futuro que é o nosso presente. Um vestígio no tempo e do tempo (Figura 1). Quatro anos depois, Michelangelo Antonioni duplicará essa mesma imagem abismada em *L'Avventura* (Itália/França, 1960); na cena em que Cláudia (Mónica Vitti) se abeira do precipício sobre a rocha escarpada olhando na diagonal, executando exactamente o mesmo gesto da mão esquerda sobre o antebraço direito, executado por John Wayne, no final de *The Searchers*. As cenas são em tudo antitéticas<sup>140</sup>. John Wayne que, segundo os registos históricos, evoca

---

<sup>138</sup> É, talvez, importante referir aqui a nota de rodapé escrita por Jean Louis Schefer na tradução francesa de *De Pictura*: «O conceito de *história* é um dos principais conceitos em *De Pictura*. [...] A *história* é o objecto da pintura e resulta de uma invenção (o tema, que pode ser objecto de uma narração ou de uma descrição) e de uma composição concluída (agenciamento de formas, de partes, de corpos). Não podemos, no entanto, excluir esta acepção simples: o programa “realista” de Alberti, exige que a pintura mostre e narre. Na sua definição mais formal, a *história* é um agenciamento de partes (corpos, personagens, coisas) dotado de sentido» (Schefer apud Alberti, 1435:115).

<sup>139</sup> As Histórias da Fotografia e do Cinema têm registado práticas díspares e mais ou menos sérias de captação de imagens que vão desde a fotografia de “fantasmas” até às imagens da actividade do cérebro (já referidas neste trabalho), passando pelos raios X, que têm servido, indistintamente, para conhecer o corpo do homem e o *corpus* da arte, nomeadamente pela possibilidade que oferece de ver o “fundo” das imagens, neste último caso. Veja-se, por exemplo, Bottomore, Stephen (1985). “Le thème du témoignage dans le cinéma primitif” in Guibbert, Pierre (1985). *Les Premiers Ans du Cinéma Français, Actes du V<sup>e</sup> Colloque International de l'Institut Jean Vigo*, Paris, Institut Jean Vigo, 1985, pp. 115-159.

<sup>140</sup> Usamos o termo no seu sentido etimológico, isto é, «que encerra oposição ou contraste» (Do gr. *antithetikós*, pelo lat. *antitheticus*).

com esse gesto, um outro actor desaparecido, encontrou, finalmente, aquela que procurava, e posiciona-se de frente para o horizonte, uma imensa paisagem deserta; Mónica Vitti procura outra desaparecida, ainda no limite da terra, entre o abismo das águas revoltas.



Figura 1 – *The Searchers* / *A Desaparecida*, John Ford, EUA, 1956

Ambas as personagens se encontram num espaço e num tempo, para além das imagens, entre a imaginação e a memória, que só o cinema pode mostrar deste modo. Imagem óptica, mas também especular e cognitiva, na medida em que, ao operar um contraponto visual (independentemente de qualquer processo prévio de intenção) encerra, desde logo, uma dada interpretação da própria história do cinema e da projecção das imagens no tempo e no espaço. O cinema é, deste modo, um espelho que, parafrasando Michel Foucault, dá aos seres um espaço fora deles, multiplicando as suas identidades e fundindo as diferenças, num lugar impalpável impossível de localizar (cf. Foucault, 1963:300). Um não-lugar, passagem ela própria em deslocação permanente. Em última análise, toda a ideia de quadro, tal como a ideia de paisagem, é o resultado de uma construção, um índice do conhecimento que cada um projecta no mundo visível das imagens. E, tal como diz Bergson, «[...] o método do arquitecto é o único meio efectivo de

compor o todo [...]; os outros [métodos] não são mais do que meios de o decompor [...]]» (Bergson, 1922:221).

Vem a propósito lembrar a *mise en scène* do tempo e do espaço na série de ficção-científica da BBC *Doctor Who* (UK, 2005, *remake* de uma primeira série com o mesmo título transmitida entre 1963 e 1989, inicialmente em P/B) que constitui uma outra forma de imaginar diferentes níveis de visibilidade e representação. Pode-se questionar, do ponto de vista físico e filosófico, a verosimilhança e a legitimidade da linha de separação entre o passado e o presente que, em *Doctor Who*, não existe. O que separa o presente do passado, ou do futuro, não é, sequer, uma máquina do tempo, já que, na diegese, a TARDIS (**T**ime and **R**elative **D**imensions **I**n **S**pace) representada por uma cabine telefónica dos anos 50, pode existir, num qualquer espaço-tempo histórico, durante o tempo que os seus ocupantes quiserem, fundindo-se com a realidade presente, por tempo indeterminado. Mas, as imagens “mostram” que, o que separa o passado do presente, no caso de *Doctor Who*, é uma estranha dobra da realidade (que surge como uma onda transparente, momentaneamente visível na superfície do ecrã), como se a mesma fosse composta por camadas (*layers*) de passado-presente-futuro (e não necessariamente por esta ordem), às quais, subitamente uma prótese – a máquina do tempo que é uma criação do próprio homem – permite aceder, pelo estabelecimento de uma contiguidade com a mente e o universo. O espaço não é, definitivamente, um espaço paralelo, mas um tempo sobreposto a outros tempos, já que o espaço, esse, não muda. O que nos deixa apenas um universo uno projectado num jogo de espelhos, passível de metaforizar através das imagens criadas pela nossa mente. Não se trata, obviamente, de uma posição solipsista, mas de uma fenomenal concepção de um universo sem rupturas nem suturas, do qual fazem parte todos os seres e todas as coisas, enfim, toda a matéria, mas também o espírito, inseparáveis, na verdade. Uma ideia puramente bergsoniana, portanto. Neste mundo de espaços, paradoxalmente paralelos e sobrepostos, a memória não tem necessidade de explicação. O passado conserva-se a si mesmo, automaticamente, consistindo numa colecção de lugares que permitem ao espectador lembrar esta ou aquela recordação. «O cinema participa na arte da memória» (Paquot, 2005:16).

Para Bergson, «quanto mais nos habituamos a pensar e perceber todas as coisas *sub specie durationis*, mais nos afundamos na *durée* real» (Bergson, 1911:37), e quanto mais nos deixamos envolver pelas vivências, mais participamos de uma eternidade que não se identifica com a imutabilidade, mas é «eternidade e vida em movimento. [...] *In ea vivimus et movemur et sumus*» (Bergson, 1911:37). O que acontece quando se adiciona ao segmento A`B`

uma perpendicular? Acrescentamos essa outra dimensão que é tempo espacializado, um caminho – outra linha – em direcção ao passado e ao futuro, representado na perspectiva, ainda que de forma controversa, pela *profundidade de campo*. Olhar em profundidade é olhar a distância, o caminho percorrido (ou não), o tempo espacializado, *i.e.*, olhar o passado. Daí, podermos dizer que, em *The Searchers*, John Ford, tal como todos os futuros espectadores do filme, olham de facto, os fantasmas numa dimensão virtual desse (outro) mundo que existe – um *Espaço-Tempo* – congelado na eternidade, mas paradoxalmente presente em *Monument Valley*. Estas e outras questões subjacentes à escolha dos lugares filmados, nomeadamente a ideia de *Natureza Morta* e de *Vanitas*, que veremos mais aprofundadamente no cinema de Antonioni, permitem estabelecer leituras da imagem que ultrapassam o simples domínio da visibilidade e da representação, como é o caso deste filme ou de *Zabriskie Point* (Michelangelo Antonioni, USA/Itália, 1970) também ele rodado, em grande parte, no deserto americano, neste caso em *Death Valley*.

O mundo de *The Searchers* – que é mundo do cinema e não mundo do mundo – é um espaço continuamente petrificado por sedimentação da(s) memória(s) possíveis, e pela consciência, que eleva o espaço físico à sua dimensão virtual desvelada nas múltiplas imagens “depositadas” na própria película. Aliás, a luz e a sombra quimicamente fixadas pelos cristais de prata, vão também elas mudando, à medida que passamos por elas, e as encontramos pelo olhar. A cor desvanece-se. O tempo espacializa-se também fisicamente. Inscreve-se sobre a matéria da película. Na pintura, esse véu chama-se pátina e corresponde à oxidação das tintas pela acção do tempo ou à sua lenta e inexorável transformação pelo efeito da luz. No filme, assume a forma literal de *desaparecimento*, figura multidimensional que remete para a transcendência na sua relação com a existência. Porque sabemos que, ao nível da arte, uma está irremediavelmente ligada à outra. A projecção é a forma que o filme encontra para que o tempo oculte o espaço real, transformando-o gradualmente num espaço virtual, até ao momento em que - perante o inevitável desaparecimento dos seres e a irremediável transformação da paisagem do mundo - o tempo não é mais do que um índice (uma cor) e o espaço uma ilusão ou uma reedificação pela imaginação (e.g. lugares fragmentados, linhas de fuga, etc.), no horizonte inefável da vida. Os fantasmas de *The Searchers*, encontram-se nas camadas configuradas pela *mise en scène*; nos gestos e na movimentação dos actores (o gesto final de John Wayne que é o gesto do colega desaparecido), na direcção dos olhares, que transforma os diálogos noutros diálogos implícitos, na encenação e na composição que sobrepõe os primeiros planos, inscrevendo

na paisagem (que é o passado) as estórias do passado presente, refractadas, ligeiramente desviadas em direcção ao futuro que é o eterno presente do espectador.

Corolário de uma visão moderna que parece acompanhar as imagens desde tempos imemoriais, o cinema, tal como a arquitectura para Le Corbusier (1887-1965), é um espaço de circulação interior, sobretudo por questões de emoção ligada, por sua vez, à sua estrutura cujos elementos são constituintes de uma sinfonia que apreendemos enquanto percorremos os seus espaços. Elie Faure defendera já a ideia do filme como orquestração, e Eisenstein não cessou, também ele, de aproximar o cinema da música<sup>141</sup>.

Composto de ritmos e trajectos melódicos ou dissonantes, podemos questionar-nos sobre o que é, pois, o cinema (e remetemo-nos aqui, particularmente, ao cinema de Antonioni) senão o traçado dos espaços que

«[...] nos colocam e deslocam, oferecendo ao nosso olhar o pasto de paredes ou de perspectivas, o esperado ou o inesperado das portas que revelam o segredo de novos espaços, a sucessão das sombras, penumbras ou luzes geridas pelo sol que penetra pelas janelas ou pelos vãos, a visão longínqua dos terrenos construídos ou plantados, ou a dos primeiros planos sabiamente organizados. [...] A Boa arquitectura [tal como o bom cinema] “caminha-se e “percorre-se” por dentro e por fora. É arquitectura viva» (Le Corbusier, 1942:52-53).

Quando olhamos para uma imagem enquadrada, o que visualizamos ultrapassa os contornos físicos e as formas. A imagem é o resultado dos movimentos da percepção; o movimento vertical e/ou oblíquo que estabelece os graus de profundidade, o índice de verticalidade e acompanha o ângulo preconizado pela posição da câmara; e o movimento horizontal através do qual a visão efectua o varrimento panorâmico do ambiente, simula a sequencialidade, etc. Bergson sublinhara que é preciso haver movimento em qualquer parte, para que as imagens se animem. No caso do filme, o movimento está no próprio dispositivo, como aliás estava já nos dispositivos de uma pré-história do cinema (e.g. discos de Plateau, caleidoscópio, etc.). Para Bergson o movimento é, na sua essência, a realidade em si. É esse movimento da realidade que o cinematógrafo imita e, enquanto forma de expressão, está de acordo com os nossos hábitos de linguagem, entrelaçando vida, arte e mundo. Neste contexto, a infância e a velhice não são mais do que «paragens virtuais, simples visões do espírito» (Bergson, 1911:339). Comparando o movimento do

---

<sup>141</sup> Cf. Faure, Élie (1923). “The Art of Cineplastics” in Talbot, Daniel (Ed.) (1959). *Film: An Anthology*, New, York, Simon and Schuster, 1959 e Leyda, Jay (Edited and translated) (1949). *Sergei Eisenstein: Film Form, Essays in Film Theory*, San Diego, A Harvest Book, 1977. O primeiro texto está também incluído na obra Faure, Élie (1963). *Fonction du Cinéma – De la Cinéplastique à son destin social*, Paris, Éditions Gonthier (Tradução portuguesa de Maria da Conceição Nobre: *Função do Cinema e das outras artes*, Lisboa, Edições Texto & Grafia, 2010).



cinematógrafo ao movimento do conhecimento, Bergson sublinha que o mecanismo do cinematógrafo consiste em extrair de todos os movimentos próprios das figuras, o seu «movimento abstracto e simples», reconstituindo depois, cada movimento particular, pela composição dos gestos. Tal é, segundo Bergson, «o artifício do cinematógrafo, que é, também, o do nosso conhecimento» (Bergson, 1911:330), na medida em que, percebemos instantâneos da realidade que passa, atirando-os para «um futuro abstracto, uniforme e invisível, situado na profundidade do aparelho do conhecimento [...]. Percepção, intelecto, linguagem procedem, em geral, deste modo» (Bergson, 1911:331). Como diz Cohen-Séat (1946) o cinema é matéria e é espírito.

Em *Depth perception by the active observer* (2005), Mark Wexler (CNRS, França) e Jeroen J. A. van Boxtel (Helmholtz Institute, Universidade de Utrecht, Holanda) sustentam que, numa situação real, a fronteira entre a percepção e a acção é, por vezes, muito ténue, e procuram mostrar de que forma a locomoção ou os movimentos da cabeça e dos olhos, bem como a manipulação dos objectos modificam a percepção visual da profundidade. Os autores sustentam que, quer a *percepção*, quer a *representação* do espaço 3D são processos directamente relacionados com a aptidão humana para o movimento no ambiente circundante. Isto é, a acção não modifica apenas as percepções de um ponto de vista externo, modificando o mundo ou a sua visão mas, «[...] tornou-se claro que a acção motora e a visão em profundidade estão também ligadas internamente» (Wexler e Boxtel, 2005:431), o que significa que o facto de executar ou preparar uma acção motora é suficiente para modificar a percepção do observador e a representação da forma e do 3D.

Tais factos ajudam-nos, talvez, a compreender a eficácia do quadro (incluindo a prática da *simetria dinâmica*) na cultura ocidental em geral, e a relevância dos movimentos de câmara e da *mise en scène*, em particular, no acto da composição do filme. Para Sergei Eisenstein «a arte da composição plástica consiste em orientar a atenção do espectador numa trajectória exacta e com a sequência determinada pelo autor da composição». Eisenstein refere-se ao movimento do olhar – que ocorre da esquerda para a direita – «sobre a superfície da tela, se a composição é uma pintura, ou na superfície do ecrã, se estamos perante um filme» (Eisenstein apud Leyda, 1942:190). Esta questão, associada à profundidade de campo (em que a perspectiva assume a linha de uma trajectória já não horizontal mas que se pode considerar, de algum modo, vertical) e ao ponto de vista (POV), está alicerçada na experiência. No interior do enquadramento, as cenas são colocadas em diferentes planos, estratificadas em profundidade, assinalando a proximidade

ou a distância enquanto «a *estrada* é convertida na *trajectória do olho*, transferida da esfera da *representação* para a da *composição*» (Eisenstein apud Leyda, 1942:192).

Comparativamente, a cultura japonesa constitui um exemplo interessante de relação entre a problemática do enquadramento e do visível/invisível na imagem, reconduzindo-nos ao domínio da escrita e da linguagem. Em “The Cinematographic Principle and the Ideogram” (1929), originalmente publicado como posfácio de um opúsculo de N. Kaufman (*Japanese Cinema*, 1929), Eisenstein reconhece que, embora o cinema japonês possa ignorar completamente a montagem, esse mesmo princípio pode ser identificado como elemento básico da representação na cultura japonesa. Eisenstein baseia a sua argumentação na evidência da escrita ideográfica japonesa, em que os conceitos resultam, frequentemente, da combinação de dois hieróglifos, cujo efeito “produtivo” assume o valor de uma outra dimensão, um outro grau da realidade. É, tal como na montagem, o caso em que dois *objects* justapostos dão origem a um *conceito* graficamente irrepresentável, que Eisenstein designa por ideograma; uma outra dimensão do conhecimento, invisível, ainda que visualmente apresentada. «É exactamente o que fazemos no cinema, combinando planos que são *descritivos*, singulares no seu sentido, neutrais no conteúdo – em contextos e sequências *intelectuais*. [...] O ponto de partida para o “Cinema Intelectual”» (Eisenstein, 1929:30). O filme é, deste modo, uma arquitectura visível e visual de mundos e sentidos possíveis, cuja representação simbólica é apenas um dos patamares da imaginação humana. Como diria Michelangelo Antonioni, a propósito de *Chung Kuo, Cina*: «Após muitos anos, continuo a acreditar que as imagens têm sentidos» (Antonioni cit. por Chatman, 1985:173), questão que é, como veremos na análise do filme supracitado, de grande relevância para a interrogação do estatuto das imagens, nomeadamente, e no caso particular, na sua relação com a realidade e a ideologia.

Nestor Almendros (1930-1992), realizador, director de fotografia e autor da obra *Un Homme à la Caméra* (1991) sublinha que, enquanto nós olhamos as paisagens através de janelas, «[...] os japoneses, habituados a uma arquitectura do espaço fundada sobre os biombos, sem janelas, efectuem as suas pinturas sobre rolos delimitados por duas simples margens [...]. Tal como o microscópio, o quadro é um instrumento de análise» (Almendros, 1991:13). Almendros destaca também o facto de os japoneses, tal como os artistas de Lascaux (c. de 17 000 anos AP) ou de Altamira (c. de 16 500 anos AP), não delimitarem as pinturas, o que vem ajudar a sustentar a ideia de quadro, enquadramento e paisagem como construção simbólica que pode ser entendida como «objecto cultural sedimentado», cuja

função é a de «garantir, permanentemente, os quadros da percepção do tempo e do espaço» (cf. Cauquelin, 2008:11).

Igualmente interessante e claramente relacionada é a proposta de Lewis-Williams (2002) de que a arte do Paleolítico Superior constitui uma ponte (consubstanciada numa espécie de vórtice acedido pelo ritual) entre dois mundos: o real e o espiritual. Explorando a forma como as imagens da mente e as imagens rupestres, topográficas e geomorfológicas se entreligam, e partindo da hipótese que a arte parietal tem origem no xamanismo<sup>142</sup>, Lewis-Williams defende que há razões para acreditar que o cérebro do *Homo Sapiens* do Paleolítico Superior era já totalmente moderno, pelo que os sonhos e as visões (e.g. alucinações e ilusões), características dos estados alterados do sistema nervoso, eram possíveis e até prováveis. Inferindo que já então existiam imagens visuais possíveis de atribuir aos diferentes estados do Modelo Neurofisiológico do Sistema Nervoso Humano<sup>143</sup>, o autor vem corroborar o argumento da intemporalidade das imagens de Lascaux, legitimando, deste modo, a analogia com as imagens da arte em geral e do cinema, em particular, na sua vocação para apresentar o tempo e o espaço inefáveis e poéticos que escapam à ciência e à razão. Ambas as práticas da imagem podem ser entendidas como experiência e visualização particular do mundo que ultrapassa a simples visão. Porque, nem só o que vemos é

---

<sup>142</sup> Sistema religioso de alguns povos e tribos baseado na crença nos espíritos, no culto da natureza e em práticas terapêuticas ou de adivinhação, tais como o transe e o êxtase.

<sup>143</sup> Este modelo descrito por Lewis-Williams (2002) procura explicar como o funcionamento do sistema nervoso humano é determinado pelas circunstâncias culturais de indivíduos que experimentam estados alterados de consciência. O modelo pressupõe três fases de alucinação visual, cada uma das quais é caracterizada por tipos particulares de imagem; na primeira (1ª), os indivíduos podem distinguir perceptos visuais geométricos (e.g. pontos, grelhas, linhas ou meandros de linhas, etc.). Particularmente importante é o facto de estas imagens serem independentes de quaisquer fontes exteriores de luz, o que significa que podem ser “visionadas” com os olhos fechados ou abertos, sendo que, no segundo caso, as imagens são projectadas sobre as percepções visuais do ambiente envolvente, obliterando-as. Estes fenómenos entópticos (Do gr. *entós*, «dentro» + *optikós*, «relativo à vista», fenómeno visual que tem origem no próprio olho) incluem dois géneros de perceptos geométricos, os *fosfenos* (Do gr. *phôs*, «luz» + *phainein*, «brilhar», pelo fr. *phosphène*, «fosfeno») e as *formas constantes* que derivam do sistema óptico. Ao contrário das *alucinações*, os fosfenos e as formas constantes não incluem imagens icónicas ou reacções de contornos culturais (e.g. “*devir*” animal ou outras experiências somáticas, aurais ou auditivas, etc.); na segunda (2ª) fase, os sujeitos procuram dar um sentido aos fenómenos entópticos, transformando-os em formas icónicas, i.e., em objectos familiares. A imagem visual que chega ao cérebro é decodificada, através do reconhecimento/associação com a experiência adquirida. Este processo depende da disposição do sujeito que, perante a ambiguidade e multiplicidade de aplicação da forma, pode ver nela objectos totalmente diferentes (cf. surrealismo no cinema). Quanto à terceira (3ª) fase, verificam-se alterações evidentes na imagística. Numa eventual experiência de êxtase, alguns indivíduos podem sentir-se envolvidos por um turbilhão e mergulhados num vórtice ou túnel que os arrasta para o seu interior. Nesta fase, as imagens icónicas provêm da memória e são frequentemente associadas a poderosas e marcantes experiências emocionais. As imagens fundem-se e transformam-se, experiência que é acompanhada de uma intensa sensação de realismo. As imagens identificam-se com o real e os sujeitos perdem o discernimento relativo às diferenças entre o sentido literal e o sentido analógico. Contudo, os fenómenos entópticos podem persistir e as imagens icónicas podem ser projectadas num fundo de formas geométricas ou os fenómenos entópticos podem enquadrar as imagens icónicas. Finalmente, é importante referir que estes três estádios de intensificação da consciência não são necessariamente sequenciais nem universalmente experimentados (cf. Lewis-Williams, 2002).

importante, também o que não vemos, o que não se deixa (ou não se pode) ver, excepto através do mecanismo da imaginação, e que se encontra, de algum modo, inscrito na dimensão visual, pode revelar-se fundamental na experiência estética e cognitiva da imagem, tal como na vida.

Roger Scruton (*Art and Imagination, a Study in the Philosophy of Mind*, 1974) defende que há uma qualquer conexão entre os sentidos da expressão artística e os nossos estados mentais. Sublinha ainda que é muito frequente as descrições estéticas recorrerem a predicados habitualmente utilizados para descreverem a vida mental e emocional dos seres humanos. É neste contexto que se pode dizer que as obras de arte são «[...] tristes, alegres, melancólicas, agitadas, eróticas, sinceras, vulgares, inteligentes ou maduras. [...]». Considera-se frequentemente que as obras de arte expressam emoções, ideias, personalidades [...]» (Scruton, 1974:30). Muito ligados à expressão estão conceitos filosoficamente investidos, como «afectivo» e outros, que podem ser usados para expressar ou projectar respostas humanas particulares (e.g. «comovente», «emocionante», «evocativo», «repugnante», «desinteressante», «agradável» e «adorável», etc.). Mas, quando tentamos transmitir uma emoção estética, transmitimos, na verdade, um pensamento. Assim, uma experiência estética implica sempre um “reconhecimento” e uma “resposta”, sendo que a empatia pode ser encarada como uma elaboração da experiência estética. O prazer e o terror são apenas dois, entre muitos estados mentais, que podem existir perante objectos totalmente imaginários. «[...] Tais estados não são, por conseguinte, baseados na crença ou no juízo. A actividade da imaginação é [...] essencialmente oposta à crença» (Scruton, 1974:76). Não cremos em *Ghosts*, no *Alien* ou no *Happy End*, mas podemos sentir prazer e terror perante as imagens que o cinema criou.

Procurando estabelecer uma teoria positiva, Scruton refere que a racionalidade da imaginação não é idêntica à racionalidade da crença, mas constitui uma espécie de razão prática. Há, segundo o autor, fortes motivos para dizer que uma imagem é uma espécie de pensamento de algo. A imagem de um objecto é um pensamento sobre esse mesmo objecto e a sua aparência. Em primeiro lugar, uma imagem é sempre uma imagem de algo. A imagística (no seu sentido etimológico de conjunto de imagens que uma arte é capaz de inventar; faculdade ou poder de imaginação, de invenção ou de fantasia) tem a intencionalidade característica do pensamento, e isto devido ao facto de que só é possível imaginar o que pensamos; em segundo, a imagística, tal como o pensamento, é um objecto de conhecimento directo. Sabemos, quase sempre de forma imediata, a natureza das nossas

imagens e pensamentos, propriedades que são, também, características das experiências sensíveis ou impressões dos sentidos.

Estas são, no entender de Scruton, algumas características que colocam a imagística na categoria do pensamento, embora seja importante referir que esta conclusão, pode levar-nos a ignorar duas importantes características da imagística, em adição às já mencionadas – a *intensidade* e a *duração* –, que se torna estranho considerar como propriedades gerais do pensamento. A *intensidade* e a *duração*, características específicas das impressões sensoriais, parecem mostrar que a imagística, tal como a experiência sensorial, permanece na fronteira entre pensamento e sensação. Uma imagem pode ser mais ou menos viva. Há imagens mentais mais desvanecidas do que outras e a sua duração é um processo que pode ser localizado com precisão no curso dos acontecimentos. Mas, pensamento e imaginação parecem ser indissociáveis e até correlacionados. Tal como parece existir uma conexão entre imagística e imaginação.

«À primeira vista parece não haver qualquer ligação especial, visto que as imagens não ocorrem apenas quando imaginamos [...]. Há dois tipos de imagens: as que resultam da visão, da audição, etc. (imagens que fazem parte da memória), e as que não resultam de qualquer experiência (imagens da imaginação). Este segundo tipo de imagística envolve claramente a componente da imaginação, tal como descrita anteriormente» (Scruton, 1974:104).

Formar uma imagem é uma das principais formas de imaginar. Neste contexto, podemos afirmar que um filme é um indutor da imaginação na medida em que, através dele, há toda uma imagística que emerge imbricando-se por sua vez no pensamento, pondo em movimento toda uma atmosfera mental que, em última análise, invoca emoções e vice-versa.

Baseado no conto “*Las babas del diablo*” (in *Las Armas Secretas*, 1959) de Julio Cortázar (1914-1984), o filme *Blow Up* (Michelangelo Antonioni, Grã-Bretanha/Itália, 1966) aponta o poder resolutivo da imagística do cinema, mostrando justamente a *décalage* entre visão, imagem e imaginação. Estamos, na verdade, perante a possibilidade de o cinema tactear, ainda que superficialmente, as fronteiras físicas e processuais do poder, quer da visão, quer da linguagem para mostrar ou dizer o invisível e o indizível, deixando um vasto campo de acção à imaginação e, por consequência, à ficção. Assinalando o trajecto da palavra à imagem, David Grossvogel (1972) refere que, tal como a maior parte das *short stories* de Julio Cortázar, também aquela em que Antonioni se baseou para realizar *Blow Up* é uma reflexão sobre uma impossibilidade (a de *dizer*) e uma frustração (a de *ver*). As imagens de *Blow Up* são, comparativamente, «[...] expressões similares do dilema

ontológico que, para Cortázar, definem o homem como irredutível dicotomia que reconhece igualmente presenças ocultas, sem conseguir mais do que estabelecer apenas uma simples superfície de contacto com elas, e incapaz de as *assimilar*, seja através da percepção (visão) ou da definição (narrar)» (Grossvogel, 1972:50).

Gregory Currie (1995) defende que, a suposição de que a ficção cinematográfica cria a ilusão de realidade, é um erro. Se as ficções apelam, não à crença mas à *imaginação*, haverá, certamente, do ponto de vista biológico, uma explicação para o benefício que o organismo obtém do funcionamento deste subtil e complexo mecanismo. A imaginação é um processo – Currie designa-o como *Hipótese da Simulação* – em que «usamos a própria mente para simular a mente do outro» (Currie, 1995) o que nos permite, por exemplo, «sentir a sensação visceral do medo e decidir fugir», sem fugir... A função da simulação não é, no entanto, a de nos salvar de um qualquer perigo enunciado pelas imagens, uma vez que não estamos verdadeiramente em perigo, mas levar-nos a compreender o processo mental de alguém que se encontra ameaçado. A imaginação é, deste ponto de vista, uma forma de pensamento que parece envolver procedimentos que ocorrem no processo de incorporação da experiência<sup>144</sup>.

Passível de contextualizar nas teorias cognitivas do cinema, esta questão poderá ser também compreendida no contexto do novo paradigma emergente – o *bioculturalismo evolucionista* – que tem influenciado algumas teorias mais recentes do cinema. Na introdução à obra *Embodied Visions: Evolution, Emotion, Culture, and Film* (2009), Torben Grodal afirma que a experiência cinematográfica é o resultado de processos biológicos e mentais, na medida em que, quando vemos um filme é frequente a alteração do ritmo cardíaco, o aumento da transpiração e uma intensificação da tensão muscular, por sua vez associados a reacções emocionais. Grodal refere os conceitos de «sentimento “transmodal” ou “transensorial”» de Daniel Stern (2000), que se traduzem em mudanças corporais intrinsecamente ligadas às reacções emocionais centradas na memória, na cognição e na consciência, sublinhando que tais sentimentos constituem o fundamento para as experiências estéticas básicas. Grodal aponta ainda possíveis relações com as mais recentes teorias cognitivas, nomeadamente a teoria dos neurónios-espelho; «Quando observamos, num filme, alguém utilizando as mãos, os neurónios-espelho [*neuron mirror system*] simulam tais movimentos [...], e através de outros neurónios-espelho as emoções das expressões

---

<sup>144</sup> Para uma análise mais detalhada desta questão, ver Currie, Gregory (1995). *Image and Mind: Film, Philosophy and Cognitive Science*, Cambridge: Cambridge University Press, 1997, 139-222 e, também, Scruton, Roger (1974). *Art and Imagination, a Study in the Philosophy of Mind*, London, Methuen & Co Ltd, 1974.

faciais ecoam em nós [...]» (Grodal, 2009:4). No capítulo “*Histórias para os olhos, os ouvidos e os músculos: a evolução das simulações incorporadas*”, Grodal procura mostrar, por exemplo, como uma narrativa fílmica representa a capacidade mental, que o autor considera inata, de sintetizar e agenciar *inputs* perceptuais, bem como as suas emoções (*outputs*) configuradas nas acções<sup>145</sup>. Estas e outras questões podem ser pontualmente elucidativas da dupla dimensão do cinema de Michelangelo Antonioni, cujos filmes “falam” subliminarmente dos homens, através das paisagens e das arquitecturas da imagem, e na imagem. Quanto à representação e apresentação de temas fundamentais no panorama da arte ocidental – a inquietação, o destino<sup>146</sup>, etc.... – esta já não é, em Antonioni, apenas dramática, como foi no cinema clássico americano. É muito mais do que isso. Tal como diria Alexandre Astruc, a propósito do cinema de Friedrich Wilhelm Murnau (1888-1931), também aqui estamos perante uma representação «plástica, arquitectónica, sinfónica, musical, onde luzes, cenários, figurinos, e o jogo estilizado dos actores, vão tornar-se elementos de um jogo superior de que o realizador disporá à sua vontade para orquestrar um tema fundamental que aparece e desaparece [...]» (Astruc, 1989:79); esse tema é, quanto a nós, o tema da tragédia, que inclui a reflexão sobre o sofrimento, a perda ou a morte.

Referindo-se ao Renascimento da Tragédia no contexto das artes plásticas, Germain Bazin (1964) sublinha que é através da representação do Homem-Deus, que o homem se descobre a si próprio. «A Paixão fará nascer o patético que os Italianos procuram exprimir desde o século XIII, e cuja sensibilidade tinha sido profundamente agitada pelos pregadores franciscanos [...]» (Bazin, 1964:147)<sup>147</sup>. No contexto do cinema italiano, Piero Paolo Pasolini (1922-1975) encenou magistralmente a temática sagrado/profano, particularmente no filme *Il Vangelo secondo Matteo* (Itália, 1964), e noutras obras que evidenciam as novas e surpreendentes marcas desse renascimento. Michelangelo Antonioni participa desse

<sup>145</sup> Cf. Torben Grodal (2009). *Embodied Visions: Evolution, Emotion, Culture, and Film*. New York, Oxford University Press, 2009.

<sup>146</sup> Referimo-nos aqui, obviamente a essa figura mítica que, durante séculos, se relacionou com as artes. O *fado* (do latim *fatum*) é o deus do Destino. Na sua origem, o vocábulo relaciona-se com a raiz do verbo «falar» (*fari*), que designava a palavra de um deus e, como tal, aplicava-se à decisão divina irrevogável. Posteriormente, sob a influência da religião grega, *Fatum* passou a designar as divindades do Destino (e.g. as Moiras, as Parcas ou as Sibilas. Existiam em Roma, perto de Rostra, ao longo da Cúria, três estátuas denominadas as três Fata, que eram estátuas de Sibilas). É o nome *Fata* que, tomado como singular feminino, está na origem do nome das fadas no folclore romano. A imaginação popular criou mesmo um deus *Fatus* por masculinização de *Fatum*, que é uma espécie de génio pessoal, simbolizando o destino análogo ao *Genius* (cf. nota de rodapé correspondente). O Destino feminino foi, naturalmente, personificado por uma *Fata*, equivalente tardio da *Juno* primitiva. (cf. Grimal, 1951:164).

<sup>147</sup> Sobre a representação da Paixão e a sua relação com a temática do humanismo veja-se o texto de Aparício, Maria Irene (2006). “Ecce Homo – As Marcas das Paixões” [Versão electrónica] in *artciencia.com*, Ano II, nº 4, Agosto de 2006, disponível em <http://www.artciencia.com/Admin/Ficheiros/IRENEAPA266.pdf>.

movimento de retorno da tragédia ao domínio da arte, mas subindo ainda mais (se tal é possível) aos meandros soturnos e insondáveis da alma humana, substituindo a Paixão física de Cristo no sacrifício do corpo, por uma “dor metafísica” que invade o espírito do homem moderno. Porque, os filmes de Antonioni não tratam «problemas reais» do quotidiano (embora possa ser essa a leitura mais superficial dos seus filmes), mas evocam continuamente o destino da condição humana em geral, um domínio que ultrapassa a simples problemática do realismo e da existência. A tragédia subjacente às imagens dos filmes de Antonioni é a demanda das origens de uma incerteza cujos limites nos escapam sempre.

Em suma, a derradeira luta que marca a humanidade desde os seus primórdios, e que constitui uma profunda dialéctica entre real e transcendental, encontra no cinema uma forma sublime, visual e visível, na consubstanciação de um espaço que opõe ou funde a luz e a sombra, a natureza (que inclui a morte mas paradoxalmente também a arte) e a cultura, o espaço interno da mente e da alma e o espaço geométrico e paisagístico da cidade.

Voltando às questões da percepção, de um ponto de vista puramente óptico, nenhum olhar pode ver a totalidade do *espaço natural*, i.e., o *primeiro plano* e a *profundidade de campo* em simultâneo e com a mesma nitidez. Mas o cinema opera uma mudança substancial que inaugura um vasto campo de possibilidades. O cinema é, talvez, a única arte onde é possível “ver” tudo, na maior das obscuridades. Desde a sua origem, o cinema bem pode reclamar o lugar de uma prótese mágica da percepção que a pintura iniciou, mas não concluiu. Por exemplo, apesar do *sfumato* (efeito suave de esbatimento de contornos, conseguido na pintura a óleo através do uso de vernizes, para criar delicadas transições de cores e tons), o plano de fundo da *Gioconda* de Leonardo Da Vinci (Óleo sobre madeira de álamo, 77 cm x 53 cm, c. de 1503-1507) não deixa de ser uma estranha, inquietante e moderna paisagem impossível da descontinuidade (e desnaturalização) suturada pela visão, que funde numa única imagem os dois lados do retrato. Embora a história e as teorias tenham postulado que aquela é uma paisagem na janela, enquadrada por colunas, a verdade é que também podia ser um quadro dentro do quadro, um mundo construído ou um simples *proscenium*<sup>148</sup> que antecipa profeticamente, a *mise en cadre* do cinema, e que sustém, numa opacidade permanente, as dificuldades de ver sem fragmentar ou esquematizar. Ao

---

<sup>148</sup> A palavra *proscenium* designa o palco, na Grécia e Roma antigas. A palavra proscénio foi, desde então, vulgarizada como teatro.



deixar transparecer que a *luz do mundo* determina a *percepção* da maior ou menor *profundidade de campo* (maior profundidade exige mais luz), Da Vinci (1452-1519) equaciona já uma das imagens possíveis da modernidade, pressagiando o dispositivo fotográfico. A técnica canónica do *sfumato*, uma das formas pictóricas utilizadas pelos pintores renascentistas, é equivalente ao “low-contrast” em fotografia, onde se verifica também uma redução intencional dos altos contrastes.

É importante, ainda, lembrar que a *visão natural* só nos permite ver o *primeiro plano* desfocando o *fundo*, embora possa ultrapassar o ponto de vista único, operando um deslocamento constante, no confronto da visão com o movimento. Parar o movimento é entrar no jogo do artifício pelo qual somos condenados ao *ângulo de visão*. Dessa condenação (a que a pintura ocidental se submeteu durante séculos) só a arte moderna e o cinema nos vêm, aparentemente, libertar, sem prejuízo do sentido primordial da imagem visual: revelar o mundo. Elie Faure (1935) dirá que o cinema mostra a dinâmica das relações entre as formas, e o seu alcance filosófico equivale à criação de um mundo, ao demonstrar que o geómetra tem a legitimidade de ver na duração uma dimensão do espaço, enquanto um biólogo pode observar o espaço como uma função do tempo. «O cinema fez surgir, perante o nosso olhar, a solidariedade universal da realidade mais concreta com a imaginação mais sensível» (Faure, 1935:43-45).

Ao simular, pelos *movimentos de câmara* ou a *découpage*<sup>149</sup>, o efeito de deslocamento do olhar sobre a tela cinematográfica (segundo a «seta do tempo»), o cinema transformou a *imagem óptica e narrativa do olhar* num *olhar sobre a narração* o que, no limite, significa que se torna possível perguntar: «o que é que isto representa?». Esta questão remete para a problemática da ontologia desenvolvida por André Bazin, e que Gregory Currie irá retomar, a propósito da questão do realismo e da representação cinematográfica. Quer isto dizer que, se o cinema tem algo em comum com a pintura, nomeadamente a dimensão pictórica que o liga ao domínio da representação visual e, frequentemente do visível, há também diferenças importantes que relevam do domínio da percepção e da cognição, e justificam o retorno ao problema essencial do estatuto do filme na relação com as outras artes, em questões conceptuais de índole filosófica e/ou epistemológica.

---

<sup>149</sup> O termo *découpage* tem dois significados: inicialmente, designa a operação que liga a fase final de elaboração do argumento (e encenação) à fase inicial da *mise en scène*. Isto é, remete para uma divisão técnica do trabalho na indústria do cinema e opera a divisão da acção em sequências, cenas e planos numerados dando, simultaneamente, indicações técnicas relativas ao processo de filmagem. Por outro lado *découpage* designa, também, a descrição do filme na sua fase final, geralmente fundada sobre dois tipos de unidades: o *plano* e a *sequência*. Enquanto processo de carácter analítico é, obviamente, neste sentido que a referimos (cf. Aumont e Marie, 1988).

São essas diferenças específicas do cinema que operam a intersecção entre os espaços reais e os espaços ficcionais, operada pela visão e a percepção, da qual resulta um conjunto determinado cujos elementos (e.g. a memória, a emoção, etc.) pertencem ao mesmo universo humano. Parafraseando Cohen-Séat, o essencial da questão em epígrafe não é marcar as diferenças do novo meio, relativamente à velha problemática. O autor defende que se deve até simplificar e «descartar tudo o que é especialmente novo», nomeadamente o carácter de dispositivo cinematográfico (a projecção na sala de cinema), «a ubiquidade do espectáculo», a repetição, bem como «[...] a solidão e uma certa cumplicidade do espectador isolado pela noite; uma comunhão ou uma sinergia paradoxal, através do espaço e do tempo, de tantos isolamentos acumulados. Tudo isto pode não ser indiferente e deve jogar na partição final da curiosidade e da emoção, mas não é o primeiro tema, isto é, o tema clássico» (Cohen-Séat, 1946:77). O tema clássico é, quanto a nós, a possibilidade de uma tomada de consciência da tragédia, que assume agora novos contornos perante o irónico confronto do homem com a vastidão do espaço e a incomensurabilidade do tempo. Tudo tão perto e tão longe. *Ars longa, vita brevis*. É, definitivamente, o confronto da perenidade do humano nas imagens, pela vivência do seu eterno presente.

Na era moderna, o aparecimento do conceito de *organismo*, em oposição à ideia de *mecanicismo*, é o primeiro indício da urgência de uma visão abrangente do real. Ao nível biológico e, também, neurológico, procuram-se explicações para a origem e formação das *imagens visuais*, exploram-se as suas possibilidades no desvendamento de um cérebro ainda não totalmente mapeado, procuram-se pontes de passagem da última fronteira – a relação corpo/mente. Deste modo, as imagens inscrevem-se no domínio da investigação das ciências cognitivas, com particular referência ao domínio da comunicação e da linguagem. Cohen-Séat escreve, já em 1946:

«[...] É, precisamente na medida em que as imagens se apresentam ora à inteligência ora à sensibilidade, que elas não têm parado de suscitar, em torno do cinema, uma querela entre arte e linguagem. O dizer deste meio de expressão será [...] poema ou discurso? As suas propriedades serão [...] objectivas ou subjectivas, racionais ou simbólicas? A sua forma, quando ela se torna de ordem escolar, pertencerá à estilística, ou tem unicamente um estilo e uma ordem académica? [...] Os problemas da matéria, e da matéria do filme foram colocados mais ou menos a partir desta distinção, e contraditoriamente resolvidos» (Cohen-Séat, 1946:117).

De qualquer modo, conclui Cohen-Séat, Linguagem e Expressão Fílmica são ambas produto de uma «tradução» que é a nossa, e onde se manifestam a necessidade das nossas faculdades e do nosso espírito, e as formas habituais dos nossos hábitos mentais

(cf. Cohen-Séat, 1946:120). A revisão do estatuto da imagem em função das modernas teorias da *percepção*, da *luz* e da *matéria* é um contributo para a compreensão das dimensões do *espaço* e do *tempo*, do ponto de vista da sua experiência. Paralelamente, e devido ao crescente movimento de interdisciplinaridade e transdisciplinaridade, a história e teoria do filme recorrem, frequentemente, ao conhecimento científico e à reflexão filosófica, centrando-se, cada vez mais, nas relações entre as três doutrinas do *realismo* identificadas por Currie: a *transparência*, a *semelhança* e a *ilusão*.

Gregory Currie (1995) sistematiza as abordagens realistas do filme, do ponto de vista cognitivo. Segundo o autor, a dimensão de *transparência* do filme pressupõe que, ao utilizar o método fotográfico, este não se limita a representar o mundo, mas constitui uma reprodução do próprio real. A fotografia captura o objecto. André Bazin é um dos teóricos que defende esta ideia. O filme é, deste modo, uma *transparência* (*Transparency*) através da qual nós vemos o próprio mundo, tal como vemos através de uma janela ou uma lente. Quanto à *semelhança* (*Likeness*), pressupõe que a experiência de visionamento do filme é uma aproximação à experiência de percepção do mundo real. Também Bazin está de acordo com esta perspectiva, sobretudo pela sua apologia do plano-sequência e da profundidade de campo. Finalmente, uma terceira doutrina – a *ilusão* ou ilusionismo (*Illusionism*) – defende que o filme é realista, na medida em que tem a capacidade de produzir no espectador as ilusões de realidade e presença das personagens e dos eventos filmados. Currie inclui os críticos Marxistas do cinema de Hollywood e, também, Arnheim, nos defensores desta forma de conceptualização do cinema. A *ilusão do movimento*, cujos princípios visuais incluem a *persistência da visão*<sup>150</sup> e o *movimento aparente* designado por *phi phenomenon*, enquadra-se nesta última doutrina. Mas, para Gregory, «a simples noção de que o sistema imagem-retina é tolerante às lacunas, explica o *movimento phi*» (Gregory, 1966:118). É o sistema imagem-retina que providencia as pontes entre os vazios no espaço e no tempo, tornando coerente a diegese no cinema ou dando, simplesmente, um sentido a sequências de imagens. No cinema, a câmara e os projectores estão regulados para captarem e mostrarem, a uma certa cadência, 24 fotogramas (ou 16 no filme mudo) por segundo, que nós vemos como uma única *imagem-movimento*. Isto porque, a partir de um limiar de velocidade, na apresentação sucessiva dessas imagens perfeitamente fixas, o olho não percebe uma sucessão mas um movimento contínuo. Ou seja, a impressão de movimento resulta da acção conjugada de dois tipos de factores: de um lado a *regulação tecnológica dos aparelhos*, do outro os *fenómenos de*

---

<sup>150</sup> Muito antes do cinema, e durante várias décadas, «o principal desafio em todos os dispositivos de *persistência de visão*, o mesmo que mais tarde atormentaria os pioneiros dos filmes cinematográficos, consistia em apresentar à vista uma sucessão rápida de imagens individuais e nítidas no ecrã» (Robinson, 1996:136).

*ordem psicofisiológica*. Destes últimos depende o *efeito phi*, já que o facto de não percebermos 24 imagens fixas mas uma *imagem-movimento* resulta de uma acto perceptivo. Portanto, do ponto de vista cognitivo, esta questão é relativamente complexa e envolve, simultaneamente, questões biológicas e convenções. Daí que Currie (1995) e Hochberg (2007) sejam concordantes em considerar que a doutrina do *ilusionismo*, mesmo quando associado à crença, não é suficiente para suportar o argumento do realismo.

Para Currie, apesar dos inúmeros estudos e teorias sobre o cinema, a natureza do filme não é mais compreendida do que a natureza das outras artes. Currie é particularmente crítico em relação às explicações relativas ao *medium* do filme e aos efeitos sobre o espectador (e.g. a subjectividade do cinema defendida por Münsterberg, por exemplo) e recupera a perspectiva baziniana do cinema. No entanto, fala também de um mecanismo de simulação mental, pelo qual o acto de imaginar é entendido no âmbito das funções regulares e adaptativas da mente, do ponto de vista da evolução. Isto é, Currie propõe o mecanismo cognitivo de imaginação (*imagining*) e a fantasia como elementos fundamentais do realismo. «As ficções, cinematográfica ou outra, envolvem a imaginação. .... [Por sua vez,] a imaginação é um mecanismo mental com características e objectivos que podem clarificar a psicologia da ficção» (Currie, 1995:139). Desenvolvendo uma teoria da imaginação visual no cinema, Currie refuta a suposição de que a ficção cinematográfica cria a ilusão de realidade. A ficção é, para o autor, não um apelo à crença, mas um apelo à faculdade de imaginação enquanto «sistema especialmente concebido pela mente» (Currie, 1995:141), o que pode ajudar a compreender, parcialmente, a eficácia das imagens do cinema desde os primórdios. Currie introduz a ideia da imaginação como simulação – a que chama a *Hipótese da Simulação* –, sugerindo que a nossa capacidade de simulação é algo que aplicamos às obras ficcionais, o que significa, em última análise, que «compreender, apreciar e aprender» com uma obra ficcional, cinematográfica ou outra, requer frequentemente a simulação dos estados mentais das personagens (cf. Currie, 1995). Neste processo, o filme estimula dois tipos de fantasia não necessariamente concomitantes; a fantasia *primária*, que consiste em imaginar o que faz do filme uma ficção, e a fantasia *secundária* que ocorre quando imaginamos várias coisas para que possamos imaginar o que é verdadeiro na história. Este processo, facilitado com o próprio dispositivo cinematográfico em que a atenção visual é particularmente intensificada, é específico de um universo de acção-reacção constituído pelo espaço-tempo fílmico e engendrado desde as primeiras experiências cinematográficas (cf. Cohen-Séat e Lelord, 1960).

Jean-Pierre Oudart (1969) explica, de outra forma, o processo referido em epígrafe, evidenciando não o acto da imaginação, mas o domínio da linguagem. Oudart considera que o campo fílmico traçado pela câmara, desvela, à superfície ou em profundidade, espaços, seres e objectos, que correspondem sempre a um outro campo ausente, uma 4D onde está o próprio espectador. «Para todo o campo fílmico existe um campo ausente, lugar de uma personagem que aí deposita o imaginário do espectador. Num tempo de leitura, todos os objectos do campo fílmico constituem o significante desse Ausente» (Oudart, 1969:61). Oudart conclui que o campo do Ausente é o campo imaginário do lugar fílmico constituído pelos dois campos, o ausente e o presente. A sutura é, por sua vez, a «abolição desse Ausente e o seu renascimento em alguém» e opera por duplo efeito; por um lado é retroactivo sobre o plano do sujeito, na medida em que preside a uma troca semântica entre um campo presente e um campo imaginário (campo-contracampo, em alternância contínua), por outro é antecipante sobre o plano do significante, porque ao mesmo tempo que o segmento fílmico presente se constitui em significante pelo Ausente, esse outro que toma o seu lugar anticipa o carácter «discreto» da unidade da qual anuncia o aparecimento. O campo/contracampo é, finalmente, segundo Jean-Pierre Oudart, «a célula elementar do Lugar cinematográfico» (Oudart, 1969:65), o que remete o cinema para o domínio do sujeito e, portanto, da realidade.

Em suma, a crescente influência construtivista das teorias da percepção visual, na abordagem teórica do filme, tem levado, gradualmente, à reformulação de questões que se consideravam claras; o realismo, a fantasia e o sentido das imagens cinematográficas são, cada vez mais, explicadas e justificados por razões adstritas ao funcionamento do cérebro. O que, lamentavelmente, pode inibir a reflexão fílmica sobre questões outras bem mais poéticas e diáfanas, como é o caso da fotogenia, o sublime e a singularidade que permitem ao filme desencadear o *pathos* (e outros humanismos e emoções) a enormes intervalos de tempo absolutamente inconsequentes. Perante o dilema crescente da exigência da reflexão objectiva e metodologicamente parametrizada das imagens do cinema, estas questões, que continuam a alimentar públicas e secretas paixões pelo cinema<sup>151</sup> não são, portanto, despicientes. São elas que, em parte, atravessam, como veremos, os filmes de Michelangelo Antonioni, constituindo marcas indeléveis do seu estilo como autor, e atribuindo à obra uma unidade, de outro modo, impossível de estabelecer. Durgnat sintetiza bem esta ideia na

---

<sup>151</sup> Vejam-se, por exemplo, as dezenas de textos de autoria de João Bénard da Costa publicados, nomeadamente nas antologias *Os Filmes da Minha Vida*, Volumes. 1 e 2, as *Histórias do Cinema* ou *Crónicas: Imagens Proféticas e Outras*, Volumes. 1 e 2, bem como os inúmeros textos dispersos pelas *Folhas da Cinemateca* e outras obras dedicadas aos cineastas, incluídos nos ciclos de cinema da Cinemateca Portuguesa.

seguinte afirmação: «O cineasta tem uma cena descrita num guião ou um certo enredo para encenar [...] Deve o actor entrar em cena? Ou deverá utilizar-se o movimento de câmara para enquadrar o actor? [...] Esta escolha decorre de um “estilo pessoal”. [...] “O estilo é o homem”» (Durgnat, 1967:24-25). Assim como o estilo de uma personagem criada pelo cineasta pode muito bem ser um elemento decisivo e revelador da sua visão do mundo. Há mesmo casos em que essa espécie de “matriz da mente” migra de filme para filme, dando à obra a uniformidade que nos permite dizer perante um filme: «é um Ford, um Dreyer, um Antonioni...», como diríamos perante um quadro “é um Picasso ou um Cézanne”. O *estilo*, ou como lhe chama Durgnat, a *nuance*, é convencionalmente associado à criação de um mundo pessoal, subjectivo, “não-objectivo”, um mundo próprio e íntimo do cineasta ou da personagem. Mas é preciso assinalar a contradição:

«Frequentemente, a melhor forma de um cineasta estilizar, de forma sensível, cada um dos aspectos do *medium* [leia-se, filme] é ignorar totalmente o “estilo” e submergir [no caos] na sua mente consciente e nos seus sentimentos e ideias, tal como o espectador pensativo irá mergulhar na compreensão sensitiva do filme, dando ao artista o benefício da dúvida, [...] assumindo que, cada aspecto do filme é o resultado não de uma simples captura “mecânica” mas de um “desígnio intuitivo” (Durgnat, 1967:30).

Deste modo, o espaço e a *mise en scène* têm, obviamente, um papel determinante na configuração das personagens; a discreta distância que Max Ophüls (1902-1957) mantém entre a câmara e os actores reflecte, segundo Durgnat, a sua não identificação, enquanto Luis Buñuel (1900-1983) vê, frequentemente, as personagens a meia-distância (cf. *Simón del desierto*, 1965), que é muito perto para grandes grupos e muito longe para auto-identificação, o que pode tornar o filme “frio” e o seu ponto de vista imparcial. Estilizar é, também, marcar estruturalmente, uma distância entre o mundo do cinema e o mundo dos homens, mantendo, paradoxalmente, uma proximidade humana que age sobre o nosso entendimento. Vem a propósito lembrar *Duas Mulheres* (Portugal, 2009) de João Mário Grilo, filme de uma distância abismal que impede qualquer olhar de cariz erótico sobre os corpos nus. Os corpos são, ali, efectivamente, linhas delicadas, esboços da matéria, em franca transição para uma dimensão outra – a da imagem – com a qual é impossível colidir. Estes corpos, sem carne, são, aliás, muito semelhantes aos corpos filmados por Antonioni para o episódio *The Dangerous Thread of Things* [*Eros*, Michelangelo Antonioni (*The Dangerous Thread of Things*)/Steven Soderbergh (*Equilibrium*)/Wong Kar-Wai (*The Hand*), USA/UK, 2004], um filme que procura justamente mostrar os limites no erotismo nas imagens. São

corpos plásticos, moldados pela luz e a sombra, pintura. Ou, em derradeira análise, figuras<sup>152</sup>.

Uma breve abordagem das origens do cinema, ainda com referência ao paradigma da visibilidade, contextualiza o interesse pelas aproximações taxonómicas e cognitivistas do filme, permitindo identificar, em simultâneo, o que escapa às matrizes analíticas sustentadas pelas teorias da percepção visual. Isto é, a singularidade de um olhar, irrepetível e intransmissível, que releva da vivência pessoal e da solidão humana. Questão que, como veremos pela análise da obra de Antonioni, é bem mais fácil de *mostrar* do que *dizer*.

### 3.2. Das origens: elementos para uma teoria da arquitectura fílmica

Com o surgimento e a rápida expansão do cinematógrafo, em finais do século XIX, a problemática da representação do espaço e sua relação com o real, adquire novas configurações. Outras formas de percepção do real engendram novas questões científicas, filosóficas e artísticas. Tal como vimos anteriormente, o filme e, por conseguinte, a sua imagem, deixa de ser simplesmente objecto de interesse técnico e científico – estatuto particularmente relevante com os irmãos Auguste Lumière (1862-1954) e Louis Lumière (1864-1948)<sup>153</sup> –, para se tornar, gradualmente, em objecto de interesse artístico e, depois, transformado em espectáculo, inserido nos célebres programas de café-concerto. Tal como podia ler-se no primeiro cartaz de apresentação para o *Salon Indien* do *Grand Café*:

«Este aparelho, inventado por M. M. Auguste e Louis Lumière, permite recolher, através de séries de provas instantâneas, todos os movimentos que, durante um dado tempo, se sucedem em frente da objectiva, e reproduzir, em seguida esses movimentos, projectando as suas imagens sobre um ecrã, em tamanho natural, perante uma sala cheia». Seguiu-se a lista dos temas a apresentar, com destaque para “*La Sortie de l’Usine Lumière à Lyon*» (Cf. Pinel, 1995).

Em meados de 1896, um operador dos Lumière instala todas as noites a sua máquina no Eldorado, entre ociosos e embriagados. Às 22H00, era projectado pelo cinematógrafo Lumière, *Le Royaume des Fées...* No cartaz do Musée de la Porte Saint-Denis,

---

<sup>152</sup> Voltaremos a esta questão, a propósito do referido filme.

<sup>153</sup> Para uma compreensão exacta da relevância da questão técnica e científica do cinematógrafo veja-se a correspondência de Auguste e Louis Lumière; Rittaud-Hutinet, Jacques (Edited and annotated by) (1994). *Auguste and Louis Lumière: Correspondences 1890-1953* (English translation de Pierre Hodgson: *Letters, Auguste and Louis Lumière*, London: Faber and Faber, 1995).

anunciavam-se, em simultâneo, o Cinematógrafo e os Raios X<sup>154</sup>, truques e prestidigitações e as figuras de cera. «Em 1907 e 1908 começa a colocar-se a questão da qualificação artística do cinema. O seu reconhecimento como arte confere-lhe legitimidade cultural. [...] Da prática (Méliès, 1861-1938), emerge um discurso teórico, e o Cinematógrafo integra o sistema das artes e uma estética “total” (Canudo) [...]» (Banda & Moure, 2008:25). Para Canudo os domínios do cinema são tão vastos que se torna impossível imaginar o seu alcance. Síntese de todas as artes, o cinema é «[...] Templo imaterial, Parthenon e Catedral; uma vasta e lúcida expressão da nossa vida interior, infinitamente mais vibrante do que as anteriores formas de expressão» (Canudo, 1923:293). A Ciência e a Arte apoderam-se gradualmente do «Castelo Encantado do Ecrã» onde, num rápido «piscar de olhos, o sonho é representado pela mais palpável das realidades» (Canudo, 1923:293). A ideia é partilhada por Louis Delluc, para quem a arte do cinema é fotografia animada que se transforma em “cinegrafia” e pode mostrar no ecrã «o ritmo visual da natureza» (Delluc, 1920). O filme é, assim, arte e língua universal que, «[...] em breve, poderá ombrear com outros meios de expressão como a pintura, o livro, a escultura, a música e continuará seguramente a suplantá-los devido à sua [...] forma de expressão universal, [um modo de ser] a única tribuna universal» (Delluc, 1921:281).

Nesses primeiros anos de entusiasmo e alguma expectativa no futuro do cinema, Georges Méliès (1861-1938) esboça os traços principais de um género que encaminha o filme na direcção de um outro espaço, *o espaço exterior*, que só muitas décadas depois os Programas Espaciais Norte-Americano e Europeu começam a mostrar: o universo sem fim. Em *Georges Méliès, The birth of the Auteur* (2000), Elizabeth Ezra considera que Méliès foi o primeiro *autor* e procura, justamente, mostrar a modernidade e a singularidade de um cinema quase sempre considerado “primitivo”. Ezra sublinha o facto de os filmes de viagem de Méliès (e.g. *Panorama pris d'un train en marche*, 1898; *Voyage dans la lune*, 1902; *Le*

---

<sup>154</sup> «Os raios X foram acidentalmente descobertos em 1895 [o ano do cinema] por Wilhelm Conrad Rontgen (1845-1923). (...) A radiografia tradicional produz, geralmente, pouco mais do que simples sombras e não imagens fotográficas no sentido usual; não foi até agora possível fabricar lentes eficientes para raios X. Métodos mais recentes de focagem com utilização de espelhos permitiram iniciar uma nova era de formação de imagens por raios X, permitindo a visualização de todo o tipo de objectos, desde a implosão de esferas em fusão até fontes celestiais, como o Sol, quasares distantes e buracos negros (...). Telescópios orbitais de raios X deram-nos a possibilidade de construir uma nova visão do Universo. Existem microscópios de raios X, câmaras de impulso pico-segundo, redes de difracção e estão em curso vários trabalhos no domínio da holografia com raios X...» (Hecht, 1974: 80-81). Monique Sicard descreve assim a influência dos raios X: «Nos primeiros meses do ano de 1896, os irmãos Lumière efectuem duas comunicações na Academia das Ciências, sobre a «fotografia através dos corpos opacos». Nos recintos das feiras, as tendas de radiografias proliferam. É possível sair com a imagem da sua própria mão ou do pé, por uma quantia que varia apenas em função directa do tempo de exposição. Os caricaturistas troçam desta radiografia que reduz o mundo, qualquer que seja o estatuto social, ao estado de esqueleto» (Sicard cit. por Martinet, 1994:29). Cf., também, o Documentário *Film Before Film*, sobre os primórdios do cinema.



*Raid Paris-Monte Carlo en deux heures*, 1905; *Le Dirigeable fantastique ou le Cauchemar d'un inventeur*, 1905; *A la conquête du Pôle*, 1912, etc.) evocarem as potencialidades reais e sociais das «novas tecnologias do movimento», que operaram uma verdadeira revolução nos transportes, aproximando literalmente as pessoas e promovendo encontros até então impossíveis ou muito improváveis. Jacques Derrida (1930-2004) afirmará, já em pleno século XXI, o fascínio da viagem interminável que o cinema nunca deixou de fazer. Diz o filósofo: «[...] no cinema, viajávamos como loucos. Os filmes americanos eram próximos e exóticos ao mesmo tempo, os filmes franceses falavam-nos com uma voz muito particular, os corpos agitavam-se, mostravam-se paisagens e interiores impressionantes para um jovem adolescente como eu, que jamais tinha cruzado o Mediterrâneo. [...] Ir ao cinema era viajar» (Derrida apud Baecque e Jousse, 2001:3). O poeta italiano Guido Gozzano (1883-1916), que nega ao cinema toda e qualquer dimensão artística, atribuindo-lhe, no entanto, uma função social, conclui que o cinema tem muito para oferecer a um preço relativamente modesto, nomeadamente a possibilidade de ir à cerimónia de Coroação da Imperatriz na China ou à caça com Roosevelt, na África Central (cf. Gozzano, 1916).

Antecipando o imaginário da oposição «chegada/partida» numa série de filmes «fotografados ao estilo dos Lumière» (Ezra, 2000: 118), Méliès «transporta visualmente» os espectadores aos lugares reais mas também imaginários constituídos por ruas, estações de caminho de ferro, portos e rios. Além disso, «[...] os filmes de Méliès deslocam os espectadores para outros mundos [...]» (Ezra, 2000:117). É o reconhecimento da potencialidade do *medium* para tornar acessíveis espaços outros – possíveis e impossíveis – muitos dos quais totalmente criados no seu estúdio de Montreuil, enquanto os Lumière, enviavam operadores para todos os cantos do mundo (e.g. Espanha, Alemanha, Holanda, Áustria, Austrália, América, Índia, México, Indochina e Japão, América Latina e China, etc.) em busca de imagens reais e cenas exóticas<sup>155</sup>. O mote da *Méliès Star-Film*<sup>156</sup> é, aliás, «o

<sup>155</sup> Diz Lumière: «Quando o cinematógrafo foi lançado fomos subitamente assediados por multidões que pretendiam uma concessão. Carpentier construiu o meu aparelho em 1894. As primeiras projecções realizaram-se em Setembro. Moissou, o mecânico que construíra o aparelho sob as minhas indicações, concebeu e fabricou as máquinas de perfuração. Formei cerca de uma centena de operadores. Entre os operadores que enviámos para todo o mundo, destacamos [Alexandre] Promio [1868-1926], [Félix] Mesguich [1871-1949] e [Francis] Doublier [1878-1948]. No início, os operadores estavam sob a nossa dependência. Mas, depois, decidimos vender os aparelhos. Fazer filmes como hoje, reduzidos a uma moda, não nos interessa. Não me revejo nos estúdios actuais. [...] No cinema, o tempo dos técnicos passou. Estamos na época do teatro» (Lumière apud Sadoul, 1946:8, 11). Sobre os filmes de viagens ver, também, Costa, Antonio (2006). «Landscape and archive: trips around the world as early film topic (1896-1914)» in Lefebvre, Martin (Edited by) (2006). *Landscape and Film*, New York: Routledge, 2006, pp. 245-266.

<sup>156</sup> A *Méliès Star-Film*, produtora e distribuidora criada por Georges Méliès é representada pela estrela negra, marca que surge, pela primeira vez, a 20 de Dezembro de 1896, em publicidade numa feira industrial. Em 1902, o irmão de Méliès, Gaston Méliès (1845-1915), abre uma agência da *Star-Film*, em Nova Iorque, nos

mundo ao alcance da mão», um mundo inicialmente fantástico e desconhecido que o homem anseia descobrir e conquistar, mas que parece coincidir, cada vez mais, com o mundo dito real.

Subliminarmente, a interrogação sobre a possibilidade do conhecimento e o sentido da vida e do mundo, questões básicas e relativamente filosóficas, estão já inscritas nessas primeiras imagens que evidenciam a natureza profundamente ilusória da percepção. «Alguns [espectadores] não compreendem como pode “isto ser feito” e, ingenuamente, dizem: São truques! Ou então: É teatro! Satisfeitos com as suas próprias explicações, concluem: Tanto faz, o que importa é que está bem feito! [...] § Mas há uma categoria de espectadores que [...] procura saber os fundamentos do que vê» (Méliès, 1907: 96). É a esses que Méliès explica o funcionamento básico do Cinematógrafo, bem como as categorias ou os «diferentes géneros de vistas cinematográficas» (Méliès, 1907): as «vistas de “*plein air*” [...], cenas do quotidiano, nas ruas, nas praças publicas, no mar, à beira rio, num barco, nos caminhos de ferro, vistas panorâmicas, cerimónias, desfiles, cortejos, etc. [...] fotografia documental animada» (Méliès, 1907:99); as «vistas científicas» consubstanciadas nos estudos anatómicos do movimento – a dança, o caminhar, o voo do pássaro, o galope do cavalo, etc. (cf. Eadweard Muybridge<sup>157</sup> e Étienne-Jules Marey<sup>158</sup>) –, nas imagens

---

Estados Unidos. A partir de Junho de 1903, os filmes de Georges Méliès passam a ser depositados (e registados) na *Library of Congress* em Washington. Este facto é importante para a História do Cinema, na medida em que permite datar com rigor todos os filmes realizados por Méliès, a partir desta data. Apesar de tudo, as informações continuam a ser, por vezes, contraditórias. Jacques Deslandes (*Le Boulevard du Cinéma à l'Époque de Georges Méliès*, 1963), por exemplo, refere que os últimos registos documentais da *Star-Film* datam de 1900. Depois desta data, Méliès terá continuado a produzir «actualidades reconstituídas», recriando o mundo exterior, nos limites murados do seu estúdio de Montreuil, e continuando a fornecer a um mercado popular de tendas de feira, o que, na verdade se consumia.

<sup>157</sup> Eadweard Muybridge (1830-1904), fotógrafo inglês, inicia a 26 de Setembro de 1881, uma *tournee* de apresentações pela Europa, justamente com uma projecção de «imagens luminosas em movimento», no apartamento de Étienne-Jules Marey. Laurent Mannoni refere que, entre o público assistente, estavam Hermann von Helmholtz (1821-1894) e [Félix] Nadar [1820-1910], futuro concessionário da Eastman, que introduz em França a «matéria maleável, flexível e transparente» (Mannoni 1995a:7) que virá a ser conhecida por filme de celulóide. As primeiras imagens projectadas nesta sessão são fixas e «representam os aparelhos utilizados por Muybridge em Palo Alto, na Califórnia, na sequência de uma “investigação electro-fotográfica” financiada desde 1872 pelo milionário americano Leland Stanford. A experiência consiste em doze câmaras escuras, colocadas lado a lado, que são sucessivamente obturadas por um sistema de pranchas cruzando-se com alguma velocidade, deixando passar através da objectiva, a imagem de um cavalo a galope, registada depois sobre a placa sensível. [...] Os doze clichés do cavalo Occident a trote [...], publicados na Europa a partir de Dezembro de 1878, impressionaram artistas, fisiologistas e fotógrafos» (Mannoni, 1995b:6). Marey que afirmava, desde 1873, que o cavalo a galope mantinha as quatro patas levantadas, durante uma curta fracção de tempo – tese sustentada pelo seu próprio «método gráfico» –, vê assim confirmada e verificada a sua hipótese, justamente pelos clichés de Muybridge.

<sup>158</sup> Étienne-Jules Marey (1830-1904), fisiólogo francês fascinado pelo movimento, dedicou-se ao estudo da cardiologia e do movimento muscular. Com o objectivo de estudar o movimento, Marey desenvolveu vários processos de gravação de imagens, nomeadamente a cronofotografia. Em 1882 construiu o dispositivo baseado no “revólver fotográfico” do astrónomo francês Pierre-Jules Janssen (1824-1907), utilizado para fotografar a passagem de Vénus em frente ao Sol. Em 1893 registou a patente de um cronofotógrafo que utilizava filme, e registava uma sucessão de imagens de um tema animado. Sem a perfuração do filme

microscópicas, nos registos das operações cirúrgicas, entre outras; os «temas compostos», ou «cenas teatrais» cuja variedade é enorme (e.g. cenas cómicas, burlescas ou dramáticas e sombrias, cenas de perseguição, acrobacias, quadros religiosos, etc.). Concluindo, finalmente, «é sobretudo esta categoria e a seguinte [as “transformações”] que tornam o Cinematógrafo imortal, porque os temas decorrentes da imaginação são infinitamente variáveis e inesgotáveis» (Méliès, 1907:101).

Das categorias enunciadas pelo próprio Méliès, a última, sob a égide da «transformação», é aquela que a história do cinema mais associa ao seu programa cinematográfico. Essa dimensão quase exclusiva do espaço fílmico, que Méliès considerava mais exacto designar por «vistas fantásticas», é subsidiária (e não tributária, na medida em que surge inicialmente como reforço da teatralização das cenas) da maquinaria teatral, da *mise en scène*, das ilusões ópticas, dos jogos de luz, dos efeitos visuais e de todo um conjunto de procedimentos que ultrapassam as simples «trucagens»<sup>159</sup>; uma encenação da percepção visual e das suas extensões já esboçada nos anteriores dispositivos pré-cinematográficos.

«... [“a vista fantástica”], à qual me consagrei inteiramente, oferece uma tal variedade de pesquisa, exigindo múltiplas tarefas de todos os géneros, [...] que não hesito em proclamá-la a mais atraente e a mais interessante das artes, porque as utiliza quase todas – a arte dramática, o desenho, a pintura, a escultura, a arquitectura, a mecânica, os trabalhos manuais, etc. – num *métier* que consiste em concretizar até mesmo o que parece impossível, e em dar uma aparência de realidade aos sonhos mais quiméricos, às invenções mais inverosímeis da imaginação. Em suma, é indiscutível que é preciso materializar o impossível, filmá-lo e dá-lo a ver!» (Méliès, 1907:102-103).

Num registo diferente, e profetizando os desígnios do cinema moderno, os irmãos Auguste e Louis Lumière captam a simplicidade de um olhar privado sobre o mundo – um *espaço interior*, portanto –, inaugurando um cinema cuja virtude tem sido mostrar as

---

(desenvolvida pelos Lumière) o aparelho de Marey era incapaz de manter um intervalo regular entre cada plano, pelo que a ilusão do movimento era ainda imperfeita. Para uma informação biográfica um pouco mais detalhada ver Mannoni, Laurent; “Étienne-Jules Marey” in <http://www.victorian-cinema.net/marey.htm> (acedido em 15 de Julho de 2009).

<sup>159</sup> A “trucage”, característica dos filmes de magia e fantasmagoria do final do século XIX, assume diversas formas e é obtida através da óptica ou por montagem, reflectindo a herança dos efeitos visuais do século XVIII, nomeadamente as sobreposições, as aparições e as desaparecimentos. Relativamente a esta técnica, o engenho de Méliès atinge o apogeu em *L’Homme à la tête de caoutchouc* (1901). § A partir do ano seguinte, o filme *Le Voyage dans la lune* (1902) será distribuído e copiado no mundo inteiro, comprovando o seu sucesso junto do público, e fazendo dele, na posteridade, um “contemporâneo” dos efeitos especiais do cinema americano mais *high tech*. É com a “trucage” e o dispositivo cénico que o cinema se emancipa, ganha o seu público e inicia a sua própria história» (Mannoni, 2000:26).

vicissitudes da vida, de um ponto de vista (mais-que-) humano<sup>160</sup>, já que o cinema pode muito bem ser o móbil da estranheza do olhar que revela o que oculta e vice-versa. Maxime Scheinfeigel (2008) reflecte sobre a dimensão invisível que considera apanágio de todas as artes da figuração e da narração, ainda que o cinema e a fotografia registem uma dupla possibilidade de inscrever o invisível, devido à sua natureza fotoquímica, o que os transforma em artes, simultaneamente, analógicas e indiciais.

«*La Sortie des usines Lumière* é fortemente indicial. Com efeito, o espectador é induzido a olhar o lugar onde foi captada a imagem que se lhe oferece à visão, a reconhecer – quem sabe? – aqueles que participaram na acção. No entanto, todas as imagens dos Lumière convocam um lugar invisível, são mesmo a sua emanção. Cada uma dessas imagens é, também, todas as imagens do cinema, trazendo à cena, com efeito, a passagem esotérica que liga a “Origem” à sua “Manifestação”» (Scheinfeigel, 2008:37).

Por outras palavras e de uma forma bem mais directa, João Mário Grilo observa que os Lumière filmaram a chegada do cinema. O invisível encontra-se nos limites do «pensamento do cinema», na figura da realidade que devolve uma mesma imagem autoreflexiva. O cinema fala sempre do próprio cinema e não da realidade que nele se inscreve. Pode constituir um vestígio fotoquímico do mundo, invisível, mas a profundidade que aflora à superfície do ecrã, é sempre a profundidade do filme. A sua magia, a sua luz e a sua sombra.... «O dispositivo cinematográfico é fundado sobre um interessante paradoxo linguístico [...]: o ecrã é destinado ora a mostrar as imagens, ora [...] a esconder as coisas» (Scheinfeigel, 2008:39). Na ambivalência do ecrã enquanto figura de retórica (*oxímoro*<sup>161</sup>), o cinema é o domínio do “silêncio expressivo” que reúne em si dimensões contraditórias. É aí que reside, segundo Scheinfeigel, o prodígio fundamental do cinema. «Não deixar ver tudo do que é mostrado, tal poderia ser a divisa dos cineastas que, na linha dos operadores Lumière e de Georges Méliès se colocaram, *grosso modo*, em dois clãs opostos e complementares» (Scheinfeigel, 2008:40). Em última análise, no cinema, como na literatura de ficção-científica – que Theodore Sturgeon (1918-1985) define como espaço literário sem

---

<sup>160</sup> Cf. Entrevista realizada por David Duncan a Theodore Sturgeon, originalmente publicada em *The Phoenix*, magazine literário da *University of Tennessee*. Duncan, David D. (1979). “*The Push from Within: The Extrapolative Ability of Theodore Sturgeon*” e disponível em <http://www.physics.emory.edu/~weeks/misc/duncan.html>, na página do *Department of Physics* da *Emory University* (acedido em 07 de Maio de 2009). A (justa) expressão «*mais que humanos*» é a tradução do título da célebre obra de ficção científica de Theodore Sturgeon (1918-1985) *More than Human*, de 1953, vencedor do *International Fantasy Award*, em 1954. Traduzida e publicada em português pela Editorial Caminho em 1988, a obra *More than Human* é constituída por três histórias interligadas que reflectem a vida de cinco crianças com poderes psíquicos e que conseguem congrega-se de tal forma que se tornam um «organismo funcional singular» – um *homo Gestalt* –, o próximo patamar da evolução humana.

<sup>161</sup> Do gr. *oxymoron*, «id.», de *oxys*, «arguto» + *mórón*, «estúpido», oxímoro é a figura de retórica que consiste em reunir, no mesmo conceito, palavras de sentido oposto ou contraditório.

limites –, «podemos ir ao futuro mas também a esse lugar fascinante chamado “outro”, que é, simplesmente, outro universo, outro planeta, outra espécie. § [Porque a ficção-científica] é algo que acontece no interior da mente. [...] Há muito mais no espaço interior do que no espaço exterior. O espaço interior é muito mais interessante. O espaço exterior é demasiado vazio» (cf. Sturgeon apud Duncan, 2003:3). Ou, parafraseando Peter Nicholls (1984) a fantasia de uns, é a realidade de outros. Numa perspectiva filosófica, todos os filmes – fantásticas tiras de *Möbius* – são do domínio da invenção e da ficção-científica.

Dito de outra forma, e considerando também o cinema como meio de expressão do espaço interior, Bergson falara do homem como «limite» e «fim» numa perspectiva de evolução: «como se um ser hesitante ou delicado, a que poderemos chamar homem ou super-homem, tivesse procurado realizar-se, e não o tenha conseguido senão renunciando a uma parte de si mesmo» (Bergson, 1907:289), libertando-se da animalidade e do automatismo da espécie, e fornecendo à consciência um corpo material onde se encarnar. Isto é, a uma *Linguagem*, onde não é possível deixar de inscrever o «mecanismo cinematográfico do pensamento». Associada a uma certa consciência, a imagem decorrente desse mecanismo, não desaparece quando fechamos os olhos ou tapamos os ouvidos, nem perante o desvanecimento das percepções do universo material, quando mergulhado no «silêncio e na noite». Bergson sublinha que, mesmo na situação descrita em epígrafe, somos invadidos por sensações orgânicas, que nos chegam quer da periferia, quer do interior do corpo, bem como por recordações que resultam de percepções do passado (Bergson, 1907). Conclui depois que, quer se trate de pensar o futuro ou de o exprimir, ou mesmo da tentativa de o perceber, o que fazemos não é mais do que «accionar uma espécie de cinematógrafo interior», já que «[...] o mecanismo natural do conhecimento é de natureza cinematográfica. [...] O carácter cinematográfico do nosso conhecimento das coisas mantém-se, pelo carácter caleidoscópico da nossa adaptação a elas» (Bergson, 1907:331). Não tendo desenvolvido explicitamente uma filosofia da arte, tema que parece ser absolutamente marginal na sua obra, Bergson esboça, no entanto, o perfil ideal do artista, como sendo aquele que «vê e dá a ver».

«Para que serve a arte senão para nos fazer descobrir, na natureza e no espírito, fora de nós e em nós, um grande número de coisas que de outro modo não atingiriam os nossos sentidos e a nossa consciência? [...] À medida que poetas e romancistas nos falam, surgem as nuances da emoção e do pensamento. Sem dúvida, elas estariam já representadas em nós, mas eram invisíveis; tal como a imagem fotográfica, que ainda não foi mergulhada no banho de revelação. O poeta é o revelador. Mas em nenhuma arte a função do artista é tão evidente

como naquela que mais se aproxima da realidade material, a pintura» (Bergson, 1911:10).

É particularmente relevante o facto de Bergson reflectir sobre esta questão no âmbito da percepção da mudança, sublinhando que os artistas percebem a natureza de muitos aspectos do mundo e dos seres, que o homem comum não alcança. Essa percepção surge como um produto da imaginação, mas na verdade, ao criar, o que o artista faz é isolar aspectos da realidade. Destaca, recorta, procede à «extensão da faculdade da percepção». O artista é aquele em quem a natureza se esqueceu de ligar as faculdades de perceber e agir. Daí que, «quando olha para uma coisa, o que vê é a coisa mesma. [...] Não percebe para agir, percebe para perceber. [...] É uma visão mais directa, mais imediata da realidade, aquela que podemos encontrar nas diferentes artes» (Bergson, 1911:13). Em todas as latitudes nascem pintores, escultores, músicos, poetas e, até, “cineastas”, consoante o sentido que têm desligado da vida de todos os dias.

Esta mudança do ângulo de enfoque da percepção, operada pelas artes, é decisiva para entender o cinema como sétima arte. De facto, a afirmação de que não existem coisas que mudam, mas apenas mudança, abre caminho às reflexões sobre o filme como traço evidente e genial da mudança em acção, esboço do mundo e da vida a passar pelas coisas que permanecem e vice-versa, como na Ilha de Morel, imaginada por Adolfo Bioy Casares (1914-1999). Há uma sugestiva ideia de que a realidade se apresenta no seu movimento eterno e constante, ao qual é agora possível aceder, graças ao artifício protésico que constitui uma extensão dessa realidade de fora para dentro, do real para a mente e vice-versa. Esse movimento de reconstituição do trajecto circular (o círculo é uno) e transparente permite a todas as Alices configuradas, ora na figura do cineasta, ora no espectador, entrar no espelho e fundir-se com ele, no seu tempo eterno e no seu movimento incessante e, por isso mesmo, aparentemente imóvel. Esta nova imagem pode ser, irremediavelmente, um *requiem* pela representação, porque nada pode estar em lugar de.... Tudo é.

A ideia de que a realidade é mobilidade corrobora, aparentemente, essa outra de impossibilidade de capturar a realidade pelo pensamento, já que ela lhe escapa. Mas o cinema vem mostrar que o pensamento da realidade faz parte dessa mesma realidade. Não pode, de forma alguma, contemplar-se, mas pode sentir-se no próprio movimento contínuo. A entrega do espectador ao ecrã frente ao qual se emociona – «sentindo o pensamento» – é uma forma de vivência sublime da mudança e do movimento, razão pela qual o ser humano muda, não apenas devido ao visionamento de cada imagem, mas também pela experimentação da sua própria incapacidade de ver o movimento para além

de uma determinada velocidade, fenómeno de contornos cognitivos que conhecemos como persistência retiniana ou da visão. Estas e outras questões ajudam a delimitar, como veremos, a especificidade da arquitectura fílmica e a sua influência na singularidade do cinema de Antonioni; um cinema do movimento interno das coisas e dos seres.

No início do século XXI, em que se assiste à problematização das novas formas de representação/apresentação dos múltiplos espaços da realidade, particularmente na arte contemporânea<sup>162</sup>, as transformações do cinema continuam a colocar estas mesmas velhas questões de múltiplos pontos de vista. A preponderância do digital e dos efeitos visuais, a velocidade – o movimento – e a transformação das câmaras e das imagens por vezes totalmente modeladas, não parece, ainda assim, negar a relação com o «mecanismo cinematográfico do pensamento» referido por Bergson, mas promete até amplificá-la, na medida em que, escapando à materialidade do mundo, «a única realidade sobre a qual podemos falar com algum sentido, é a realidade *mental*: a realidade das experiências, ideias, pensamentos, e outras coisas mentais» (Rowlands, 2003:53).

As importantes contribuições da ciência para o domínio da ficção cinematográfica, nomeadamente ao nível da ficção-científica no sentido que lhe dá Sturgeon, permitem ultrapassar os limites do dispositivo, pelo qual os cineastas projectam infinitas formas de expressão e estilo, potenciando as diferenças das marcas autobiográficas e a «visualização» dos regimes «internos» do pensamento, na senda da questão, velha de séculos, sobre a dualidade inultrapassável mente/corpo. Estamos agora perante a supremacia do instantâneo e da sua memória possível (o mais puro legado da fotografia ao cinema), na passagem de um tempo de narração linear, para um tempo outro que se pode propôr como metafísico; que é o tempo trágico que partilha a mesma dimensão do Deus do Tempo<sup>163</sup> e do Deus do Caos<sup>164</sup> já representada por Francisco Goya (1746-1828) em *Saturno devorando a*

---

<sup>162</sup> Sobre esta questão veja-se a obra de Connolly, Maeve (2009). *The Place of Artist's Cinema; Space, Site and Screen*, Chicago, Intellect Books, 2009. Considerando a arte desenvolvida a partir de meados dos anos 90 do século XX, Connolly percorre as várias formas pelas quais os artistas contemporâneos reclamam as técnicas narrativas e os modos de produção associados ao cinema, procurando também interrogar a história, memória e experiência do cinema como forma cultural (cf. Connolly, 2009).

<sup>163</sup> Cronos é o titã do tempo, que “devora” as vidas, tal como o deus devorou todos os filhos à nascença (com excepção de Zeus) com receio de ser destronado. Na genealogia dos Titãs, *Cronos* (do gr. Κρόνος), é o filho mais novo de Urano (o Céu) e de Geia (a Terra). Pertencendo, por conseguinte, à primeira geração divina, anterior a Zeus e aos Olímpicos. Foi o único de todos os irmãos que ajudou a mãe a vingar-se do pai, castrando-o com uma foice. Depois, tomou o lugar dele no céu (cf. Grimal, 1951:105). *Cronos*, deus grego, tem correspondência no deus romano *Saturnus*, filho de Gaia e de Uranus, por sua vez associado à melancolia, um do “quatro temperamentos” estabelecidos pela medicina antiga, na Idade Média, influenciando, por isso, os destinos dos melancólicos (nomeadamente os artistas).

<sup>164</sup> *Caos* (do gr. Χάος) é a personificação do Vazio primordial, anterior à criação, no tempo em que a ordem ainda não tinha sido imposta aos elementos do mundo. *Caos* gerou *Érebo* e a *Noite* (Νύξ), e depois o *Dia*

*un hijo* (1819-1823, Óleo sobre reboco, 146 cm x 83 cm, Museu do Prado, Madrid). Acima de tudo, é o tempo da emergência da velocidade que surgira já, profeticamente, na pintura de William Turner (1775-1851) e no tratamento pictórico da luz que estabelece o movimento das coisas, movimento esse que reaparece, mais tarde, com a paixão dos impressionistas pelas vibrações da cor. O reconhecimento da instantaneidade e da velocidade sublinha, também, a distinção entre as duas formas do espaço-tempo já anteriormente referidas: a continuidade do tempo na realidade, isto é, a existência de uma *durée*, e um tempo espacializado, ou seja, uma linha composta de pontos, descrita por um movimento que se transforma assim em simbólica do tempo.

Neste contexto, a *durée* veiculada pelo cinema pode ser vista como uma dessas já referidas marcas autobiográficas e de visualização interna do regime do pensamento, porque os ritmos do filme são sempre índices da experiência *ego*, *hic* et *nunc*. Veja-se o caso específico do filme *Par-delà les Nuages* (Para Além das Nuvens, França/Itália, 1995), de Michelangelo Antonioni, à luz do relato da sua rodagem, em forma de diário, escrito por Wim Wenders (*My Time with Antonioni, The Diary of an Extraordinary Experience*, 1995).

O que não é muito linear é se as marcas que singularizam a expressão da arte e da vida interior do homem moderno serão muito diferentes das que, ao longo de séculos, cristalizaram muitas outras obras e as subtraíram aos seus tempos e espaços. Podemos mesmo questionar-nos se, desde o traço de Lascaux (17 000 anos AP) à pintura de Pablo Picasso (1881-1973), passando por Rembrandt van Rijn (1606-1669), William Turner (1775-1851) ou Paul Cézanne (1839-1906), até à projecção da luz (cinema analógico) ou ao código binário (cinema digital) da trilogia *Matrix* (Andy e Larry Wachowski, EUA/Austrália, 1999-2003), as imagens não inscrevem, similarmente, vestígios da procura de uma identidade/humanidade que explora e reinventa continuamente o *espaço exterior*, embatendo continuamente nos limites do *espaço interior*. A ideia de que os cineastas plasmam o seu próprio espírito ou alma nas coisas e nas suas formas e espaços, poderá estar associada à questão da equivalência entre o que nós pensamos e o que nós conhecemos (ou podemos conhecer) sobre nós próprios e sobre o mundo.

No prefácio à obra *The Mind in the Cave* (2002), David Lewis-Williams defende que foi o desenvolvimento da «consciência superior»<sup>165</sup> que tornou possível a realização de

---

(*Hémera*) e o *Éter*. Por vezes, *Caos* é apresentado como filho do *Tempo* (*Cronos*) e irmão de *Éter* (cf. Grimal, 1951:73).

<sup>165</sup> Recorrendo às teorias mais relevantes sobre a consciência, nomeadamente a do biólogo americano Gerald M. Edelman, Lewis-Williams refere dois tipos de consciência: a «consciência primária», (experimentada por



imagens, justificando assim a importância da compreensão do momento em que as «imagens mentais se transformaram em imagens visuais» (Lewis-Williams, 2002) inscritas nas superfícies parietais das grutas de Lascaux, Altamira ou outras. Marcas indeléveis de uma humanidade cuja origem é objecto de interrogação permanente, quer pela ciência, quer pela filosofia, ou até pela arte, a atracção pelas gravuras do Paleolítico Superior posiciona, claramente, o debate das imagens no paradigma do conhecimento.

«No silêncio, iluminados pela luz das lanternas, somos tomados por uma estranha sensação. [...] O tempo parece ter parado, como se os dez mil anos que nos separam dos produtores destas pinturas nunca tivessem existido. Parece que estas obras-primas acabaram de ser criadas [...]. Profundamente impressionados, temos a sensação de não estarmos sós; as almas dos artistas, os seus espíritos, cercam-nos [...]» (Chauvet cit. por Lewis-Williams, 2002:17)<sup>166</sup>.

Tal como reporta o autor da citação, apesar do *gap* temporal que o separa dos primeiros homínídeos, é possível (pres)entir nesse espaço ainda impregnado de uma aura, as «“almas e espíritos” dos artistas [...], imagens ocultas [que] invocavam não apenas “curiosidade científica” mas também reverência e tendências “espirituais”» (Lewis-Williams, 2002:19). Para Lewis-Williams, as primeiras imagens inscritas nas paredes das grutas não são elementos estritamente históricos. São enunciações de problemáticas como os dualismos mente/corpo e existência/transcendência, na medida em que, em pleno século XXI, somos suficientemente “racionais” para irmos à Lua, mas continuamos a sucumbir ao fascínio do tempo inscrito, a acreditar em entidades e forças que nos transcendem, e a perguntar: «[...] Será o *cérebro* que constrói naves espaciais, enquanto a *mente* molda forças e espíritos invisíveis? Qual é a diferença entre mente e cérebro? O que é a inteligência e o que é a consciência? Como é que os primeiros homens chegaram a um patamar de evolução que lhes permitiu criar e compreender as imagens?» (Lewis-Williams, 2002:18). Há, portanto, no paradigma das imagens e, particularmente, na sua representação desde tempos imemoriais, questões muito vastas que constituem, actualmente, o cerne de diversas áreas de investigação<sup>167</sup>. Se é possível interrogar o cinema sobre essas mesmas questões, isso quer dizer que o filme – tal como a arte parietal –, reflecte, algures, os vestígios do tempo, entre

---

alguns animais, incluindo primatas, a maior parte dos mamíferos e alguns pássaros) e que corresponderia a uma espécie de “recordação do presente”, e a «consciência superior» que «envolve o reconhecimento dos actos e afecções, por um sujeito pensante» (cf. Lewis-Williams, 2002:187). A questão da consciência, embora ocasionalmente referida, não é a mais relevante neste trabalho, no entanto, em paralelo com a problemática da “imaginação”, poderá amplificar o domínio das relações filme/autor/espectador.

<sup>166</sup> Lewis-Williams cita Jean-Marie Chauvet, a propósito da descoberta da Gruta Chauvet em Ardèche, França.

<sup>167</sup> Para uma leitura mais aprofundada da questão veja-se Lewis-Williams, David (2002). *The Mind in the Cave*, London, Thames & Hudson, 2002 e, também, Geneste, Jean-Michel; Hordé, Tristan et Tanet, Chantal (2003). *Lascaux, Une Oeuvre de Mémoire*, Périgueux, Éditions Fanlac, 2003.

o momento da criação e o da sua recepção, bem como o espírito do homem. João Mário Grilo sublinha a modernidade dessas imagens ancestrais que, em nosso entender, as tornam comparáveis às imagens do cinema.

«Ao pintarem os seus homens tristes, hábeis e inteligentes, mas já irremediavelmente isolados do grande Carnaval dos animais, os artistas de Altamira, Lascaux ou Chauvet talvez tenham visto, afinal, muito mais longe do que somos hoje capazes de ver ou imaginar; representando, no mais tenebroso dos autoretratos, a nossa própria solidão, infecta e doentia» (Grilo, 2007a:141).

Em *The Philosopher at the End of the Universe: Philosophy Explained Through Science Fiction Films* (2003), Mark Rowlands analisa o filme *Matrix* (Andy e Larry Wachowski, EUA/Austrália, 1999-2003), perspectivando, também, questões epistemológicas e ontológicas. Se, por um lado, o filme equaciona a possibilidade do conhecimento sobre as coisas e o mundo (a dimensão epistemológica), por outro, interroga as coisas em si mesmas (dimensão ontológica), o que equivale a uma interrogação sobre a natureza da existência, na medida em que, a procura sobre a ontologia pressupõe a existência do mundo e das coisas. Rowlands reclama as ideias de Georges Berkeley (1685-1753)<sup>168</sup>, considerando a perspectiva do autor segundo a qual «[...] o que nós assinalamos como realidade é mental, e pode ser designado por idealismo. O idealismo é o prolongamento natural da espécie de cepticismo que encontramos em *Matrix*» (Rowlands, 2003:53). Na verdade, conclui Rowlands, o que parece estar em causa é, em última análise, um único problema. A hipotética oposição entre o *in* (mente) e o *out* (corpo ou mundo) que motiva as acções das personagens Neo e Morpheus no mundo virtual, e abismado ao infinito, de *Matrix*. Por conseguinte, «se *Matrix* descreve uma possibilidade genuína, na mais pura tradição cartesiana [...], devemos ser cépticos em relação ao mundo exterior que nos rodeia. [...] Acreditamos no mundo, mas nada sabemos verdadeiramente sobre ele» (Rowlands, 2003:42). Perante a distinção corpo/mente podemos duvidar da existência do corpo (tudo pode ser uma projecção/ilusão da mente, como em *Matrix*), mas se quisermos ser coerentes, não podemos duvidar de um *eu* que pensa o corpo e a matéria, independentemente de sabermos ou não, claramente, o que é o *eu*<sup>169</sup>.

É justamente esse «olhar dentro» que o cinema frequentemente nos tem proporcionado, mesmo quando, a um nível superficial, visivelmente nos fala do mundo

---

<sup>168</sup> Para uma contextualização mais detalhada desta questão ver: Berkeley, George (1709). *An Essay towards a New Theory of Vision* [Versão electrónica]. Disponível em <http://www.gutenberg.org/etext/4722> (acedido em 22 de Dezembro de 2009).

<sup>169</sup> Para uma análise mais aprofundada da dimensão filosófica de *Matrix* ver, também, Badiou, Alain et Al. (2003). *Matrix: Machine philosophique*, Ellipsis Marketing, 2006.

exterior, de espaços e lugares geográficos, da arquitectura do mundo e das imagens que o apresentam, da percepção e da luz que o enformam ou transfiguram; da mesma luz que origina as ilusões e a cor que é «uma entidade mental – uma experiência qualitativa», «[...] real, mas inexistente em parte alguma» (Rowlands, 2003:54), tal como as cores de *Il Deserto Rosso* (Michelangelo Antonioni, Itália/França, 1964) ou as de *Il Mistero di Oberwald* (Michelangelo Antonioni, Itália, 1980). O que muitos autores consideram um poder incomparável de manipulação do tempo, configurado nos processos de edição e montagem, é talvez a capacidade de apresentação das suas múltiplas formas: a memória, o intervalo, a ruína ou a paisagem que inscreve o movimento de transformação e desaparecimento das coisas e dos seres.

Veja-se, por exemplo, a metáfora do tempo operada pela montagem, através da qual Stanley Kubrick (1928-1999) representa, em *2001, Space Odyssey* (Stanley Kubrick, USA, 1968), qualquer coisa como 3,4 milhões de anos (se consideramos o *Australopithecus Afarensis* como primeiro ancestral do homem), através do osso que se transforma em arma, pela evolução e, depois, em nave espacial. Ou a cena final do mesmo filme, em que a forma do corpo dá lugar a um movimento de transformação que parece constituir a única coisa que permanece numa eternidade. «Através do “olho” do veículo espacial, Bowman percebe o estranho quarto que contém diversas fases... de si próprio. A duração da vida humana de Bowman passa, em poucos minutos, no interior de um espaço que pode ter sido criado, como um “tanque” de observação, para manter (sustentar) este espécimen da Terra» (Walker, 1971:237). A janela através da qual é possível seguir essa “evolução” é justamente, a do cinema. Mais ainda, o que o espectador vê é a dimensão invisível e incomensurável de um espaço-tempo virtual, continuamente encenado, na procura incessante de um sentido para a existência e os seus (i)limites. Evocando o fascínio de Kubrick pelo lado mais negro da alma humana – e citando o epigrama de Horace Walpole, (1717-1797)<sup>170</sup>: “o mundo é uma comédia para os que pensam, uma tragédia para os que sentem” –, Walker reconhece o cineasta como um produto da tensão criativa entre estes dois estados: pensar e sentir (cf. Walker, 1971:35), o que nos leva, mais uma vez, para a questão mente/corpo.

Para Harvey Greenberg (*The Movies on Your Mind*, 1975), os filmes de ficção-científica têm manifestado, de facto, uma consistente e intrigante perspectiva visual e

---

<sup>170</sup> Horace Walpole (1717-1797), historiador de arte e escritor inglês é particularmente conhecido pelo romance gótico *The Castle of Otranto* (1764), bem como pelas *Letters*, às quais se reconhece particular interesse social e político. A frase citada por Walker está escrita numa carta datada de 16 de Agosto de 1776, dirigida à Condessa de Ossory. A frase completa é a seguinte: “Penso e afirmo frequentemente que o mundo é uma comédia para os que pensam e uma tragédia para os que sentem – razão porque *Democritus* ria e *Heraclitus* chorava”.

filosófica das dualidades mente/corpo e homem/máquina. Na perspectiva do autor, enquanto em filmes como *Modern Times* (Charles Chaplin, EUA, 1936) a máquina é tratada como algo monstruoso e opressor, o olho da câmara da ficção-científica persiste no «reflexo da superfície polida da máquina, ainda que reconhecendo o seu potencial fascista». Por exemplo, o filme *Metropolis* (Fritz Lang, Alemanha, 1927) não será lembrado pelos muitos trabalhadores brutalizados e subservientes à máquina, mas pela “sedução” imagética das máquinas e pela cidade do futuro, que irá influenciar a *mise en scène* de cinquenta anos de filmes fantásticos, desde as séries de Buck Rogers (EUA, 1939) até *Forbidden Planet* (Fred M. Wilcox, EUA, 1956), passando por *The Wizard of Oz* (Victor Fleming, EUA, 1939) (cf. Greenberg, 1975: 249).

Neste contexto, impõe-se uma especial referência à cidade no filme de Fritz Lang (1890-1976) que reifica o espaço da arquitectura transformando-o numa cidade do futuro, animista e orgânica, a urbe que voltaremos a encontrar em filmes como *Blade Runner* (Ridley Scott, EUA, 1982) ou *O 5º Elemento* (Luc Besson, França, 1997), este último como que retomando a mesma cidade imaginária, uma personagem idêntica, etc. Raymond Durgnat (1987) afirma que a alma do filme está sempre na superfície oferecida ao olhar e, nestes ou noutros filmes, é uma arquitectura específica do espaço que constitui o degrau para as questões da memória e da história (e, portanto, para o tempo), na medida em que nos pode “transportar” (ou não) para o passado e o futuro ou outras geografias, ordenando e orientando a mente nos processos de percepção e decisão. Os filmes organizam os espaços políticos, sociais e psicológicos, ajustando o conhecimento e a imaginação das personagens à nossa própria imaginação e conhecimento. Stephen Barber (*Projected Cities: Cinema and Urban Space*, 2002) destaca, com legitimidade, o facto de muitas cidades terem sido redimensionadas e, nalguns casos, até mesmo reinventadas, pelo cinema, cuja imagem «[...] reformula, poderosamente, a relação da visão humana com o espaço da cidade, outorgando absoluta primazia ao futuro trabalho do olhar. O cinema é o meio que instruiu a visão humana, na captação dos valores sensitivos da velocidade e da intensidade» (Barber, 2002:17). Das cidades e lugares sublimados pelo filme, só os traços efémeros e os vestígios orgânicos dos corpos desapareceram. A memória permanece nas imagens, actualizada a cada projecção.

Procurando a influência mútua Cinema/Arquitectura, e a razão da escolha dos lugares para os filmes, Thierry Jousse (2005) questiona-se sobre o motivo porque «Lang, Godard, Tati, Wenders ou Ridley Scott (essencialmente no caso de *Blade Runner*, 1982) são tão influenciados pelos arquitectos? Será porque estes cineastas souberam remodelar a

cidade para nos proporcionar uma leitura única? Ou, pelo contrário, porque os arquitectos souberam construir na realidade o imaginário dos cineastas?» (Jousse, 2005:11). Independentemente da resposta, é evidente que Jousse está certo ao afirmar que alguns cineastas são, também, um pouco, urbanistas, arquitectos e geógrafos, tal como outros são, por vezes, músicos, pintores, bailarinos. É, pois, neste território incerto e crucial, onde as artes confluem ou se opõem, que se joga a questão primordial do espaço no cinema.

«A cidade filmada parece deter-se sobre a sua idade de ouro: densa, panorâmica, cosmopolita, com um quê de aventura, daí a pérola da emoção. [...] A cidade filmada não existe. Mesmo o arquétipo da cidade dos filmes de ficção-científica é datado. O seu futurismo pertence ao *déjà-vu*, a sua arquitectura figura desde há muito tempo nas revistas, o seu urbanismo, o design, os diálogos acrescentam pormenores imaginários a modelos previamente catalogados» (Paquot, 2005:15).

Tal como as paisagens onde se inserem as cidades, os lugares, os corpos e os objectos, a cidade filmada é uma *durée*, um espaço-tempo íntimo que resulta da experiência, simultaneamente perceptiva e cognitiva. É resultado de um olhar em consonância com a memória que opera, muitas vezes, por analogia e semelhança.

O espaço da arquitectura no cinema é, deste modo, tal como as grutas de Chauvet ou de Lascaux, uma forma de operacionalizar um rito de passagem, mas também, um modo invulgar de cristalizar a imaginação, através da ambiguidade dos lugares e a metamorfose do espaço natural em espaço urbano ou vice-versa, num gesto de registo arqueológico das imagens sem precedentes na história da humanidade. Não é, pois, um acaso que artistas, filósofos e cientistas tenham pressentido que, «[...] sob a invenção de uma máquina, despontava um novo fenómeno que se inscreve no processo de transformação da sociedade e de mutação dos modos de percepção» (Banda & Moure, 2008:23), em paralelo com o movimento de requalificação da arte.

As imagens dos irmãos Lumière e de Georges Méliès – o alcance humano do realismo de uns e os “efeitos especiais” do outro –, atestam a influência da visão e da óptica no cinema, bem como a determinação dos desenvolvimentos científicos e tecnológicos (nomeadamente ao nível das lentes) para a emergência de uma outra arquitectura do espaço imagético e do espaço da própria cidade. Barber sustenta que a cidade de Lyon dos Irmãos Lumière «transfigurou-se no paraíso da imagem do cinema», no início do século XX; a câmara imóvel dos Lumière, capta passivamente «as intrincadas texturas visuais e linguísticas da cidade [...]». Nas imagens das cidades da primeira década do cinema, a presença da figura humana confere banalidade e, ao mesmo tempo, potencial eruptivo ao

meio; o corpo é posicionado, pela imagem do filme, no interior dos seus espaços constritivos de trabalho ou lazer [...]» (Barber, 2002:29), mas liberta-se deles. No arquivo das imagens, só a “pele” (que é película) transparente da realidade e das suas superfícies, bem como as linhas figurais dos corpos, permanecem.

Apesar de estarmos num ponto crucial, em que a tecnologia digital tenta representar mundos geograficamente perfeitos e inimagináveis (leia-se ideais) do ponto de vista humano (e.g. trilogia *O Senhor dos Anéis*, Peter Jackson, Nova Zelândia, 2001-2003; *Avatar*, James Cameron, EUA, 2009, etc.), continuamos a reconhecer em todas as imagens, os mesmos traços incontornáveis da modernidade de um cinema original e originário «[...] destinado a provocar-nos sensações de beleza fugaz e eterna, como aquelas que nos são dadas pelo espectáculo da natureza, ou por vezes, o dinamismo dos homens» (Delluc, 1917:468). Os mundos perfeitos do cinema celebram a nostalgia da imperfeição humana. Hoje, como ontem, as marcas de modernidade do cinema (e.g. o movimento, a fragmentação, a evidência da solidão humana, etc.) remetem para os ambientes fervilhantes da cidade do final do século XIX, onde, parafraseando Charles Baudelaire (1821-1867), não podemos deixar de nos sentir emocionados com

«[...] o espectáculo da decadência de uma população doentia que engole o pó das fábricas e respira partículas de algodão, cujos tecidos se deixam penetrar pela alvaiade de chumbo, pelo mercúrio e por todos os venenos necessários à produção de obras primas... tal população, consumindo-se diante das maravilhas que, afinal, a Terra lhe deve; sente correr em si um sangue púrpura, e lança um longo olhar carregado de tristeza à luz do Sol e às sombras nos grandes parques» (Baudelaire cit. por Benjamin, 1972:75)<sup>171</sup>.

Jacques Aumont (2007) interroga-se até que ponto o cinematógrafo não se ajusta à modernidade baudelaireana, ao evidenciar «aspectos menores» da vida, e transformando o

---

<sup>171</sup> Diz Walter Benjamin (1892-1940) que, «a imagem que assim se apresenta recebeu de Baudelaire a legenda adequada: por baixo dela escreveu as palavras *la modernité*. § O herói é o verdadeiro sujeito dessa modernidade, e isso significa que viver a modernidade exige uma constituição heróica. Fora essa também a opinião de [Honoré de] Balzac [1799-1850]. Ele e Baudelaire voltam assim costas ao Romantismo. Transfiguram as paixões e o poder de decisão; o Romantismo transfigurara a renúncia e a entrega. Mas o novo modo de ver é incomparavelmente mais rizomático, muito mais rico em reservas no poeta do que no romancista. [...] O espectáculo da vida mundana e dos milhares de existências sem saída que habitam os subterrâneos de uma grande cidade – as dos criminosos e das mulheres amancebadas –, a *Gazette des Tribunaux* e o *Moniteur*, mostram que só precisamos de abrir os olhos para descobrir o nosso próprio heroísmo. [...] o *noli me tangere*, o enclausuramento do indivíduo na sua diferença. [...] O poeta encontra o lixo da sociedade nas ruas e é isso que lhe fornece a sua matéria heróica [...]» (Benjamin, 1972:75-81)./«Que procura ele? Com toda a certeza, esse homem, tal como o esbocei, solitário dotado de uma imaginação activa, viajando sempre através do *grande deserto dos homens*, tem um objectivo mais nobre do que o simples “flâneur” [...], um objectivo diferente do prazer fugidio e circunstancial. Ele procura qualquer coisa a que chamamos *modernidade*. [...] Trata-se de extrair da moda o que ela contém de poético no histórico, de traçar o eterno do transitório» (Baudelaire, 1863:10).

cinema, utilizando as palavras de Guillaume Apollinaire (1880-1918), num «poeta épico», um «teatro essencial da vida moderna», porque «canta todos os indivíduos, de todas as classes sociais»<sup>172</sup>, pelos meios mais diversos. Profeticamente, antes de sucumbir ao encanto do cinematógrafo, Apollinaire escreve um conto (*Un Beau Film*, 1907) cujo tema principal versa, justamente, a realização de um filme (o primeiro argumento de um *snuff movie*?) em que ocorre um homicídio em frente à câmara. Banda e Moure introduzem o texto do conto com as seguintes palavras: «Arte do filme, arte da morte, arte do homicídio, arte da narrativa: este conto cruel representa a sua perfeita e inquietante identidade» (Banda & Moure, 2008:121). *I. e.*, um filme é sempre o relato de um crime de suspensão da vida e, deste modo, corpo “embalsamado” e continuamente “autopsiado” em cada nova projecção. É essa mesma identidade que faz do filme o território privilegiado do fantasma.

Qualquer que seja a metamorfose do cinema, o filme parece não escapar à fatalidade de celebração do «homem solitário de imaginação activa» que, «viajando sempre através do *grande deserto dos homens*» de que falara Baudelaire (cf. Baudelaire, 1863), continua a demanda do que o poeta chamou *modernidade*. Consequentemente, pergunta Aumont, se os símbolos do século XIX, repensados por Walter Benjamim (1892-1940) com base na obra de Baudelaire (e.g. a passagem, o panorama, o *flâneur*, a exposição, a fantasmagoria, a fotografia, etc.), «[...] não estarão já na prática jovialmente desordenada de produção e distribuição dos Lumière, cujo sistema é, talvez, a mais brilhante das invenções? O cinematógrafo era moderno: mas não se sabia. Não era possível vê-lo, porque a modernidade era então apanágio de intelectuais e artistas» (Aumont, 2007:23).

Comparando o cinema a uma enciclopédia, Thierry Jousse (2005) sublinha que os filmes recriam um espaço-tempo que não está muito distante do acto errante de passear, da *flânerie*. O cinema «é um labirinto onde nos podemos perder, mas que permite percorrer a história e a geografia das cidades e dos filmes [...], de tal forma a história do cinema parece confundir-se com a das representações urbanas» (Jousse, 2005:10). Nessa mesma história real e ficcional dos lugares, os cinéfilos são «fantasmas que povoam o inconsciente», na medida em que o elo do cinéfilo ao urbano e à natureza é constitutivo da sua relação com o cinema. Através do cinema, percorremos e habitamos pontualmente, ainda que de forma imaginária, lugares inatingíveis ou inexistentes, conhecidos e desconhecidos. Constituímos deles um conhecimento ainda que confinado, por vezes, à ilusão.

---

<sup>172</sup> Cf. Apollinaire, Guillaume (1917). “La prophétie du moderne” (Excerto da conferência *L'esprit nouveau et les Poètes*, proferida a 26 de Novembro de 1917) in *Le siècle du cinéma, Cahiers du Cinéma*, Hors-Série, Novembre 2000, p. 36. Outros textos de Apollinaire inseridos na antologia organizada por Daniel Banda e José Moure (2008, *Le Cinéma: naissance d'un art 1895-1920*) veiculam também esta ideia.

Nas primeiras tentativas para perceber o novo meio do cinema, bem como o homem e a natureza através dele, as reflexões de artistas, críticos e teóricos, sobretudo em França, no início do século XX [e.g. Ricciotto Canudo (1877-1923)<sup>173</sup>, Louis Delluc (1890-1924)<sup>174</sup>, Hans Richter (1888-1976)<sup>175</sup>, Germaine Dulac (1882-1942)<sup>176</sup>, Léon Moussinac (1890-1964)<sup>177</sup> ou Jean Epstein (1897-1953)<sup>178</sup>, etc.],<sup>179</sup> contêm já os princípios das teorias

<sup>173</sup> Teórico italiano residente em França a partir de 1901, Ricciotto Canudo (1877-1923) é um dos pioneiros da estética cinematográfica. Canudo considerava o filme como uma «arte plástica em movimento», e inscreve o cinema no sistema das artes. Síntese das artes do tempo (e.g. música) e das artes do espaço (e.g. arquitectura), o cinema é «[...] um movimento maravilhosamente combinado de imagens fotográficas e de luz, [onde] a vida é representada no auge da acção numa verdadeira convulsão paroxísmica. Aguarda-nos aí o indício de uma nova arte» (Canudo, 1908:188)./«O cinema, argente da própria natureza, que lhe exige *tudo por meios plásticos*, fará desaparecer pouco a pouco a escrita do ecrã. [...] A visão plástica deve ser suficiente para tudo sugerir. Os detalhes serão cada vez mais reduzidos. *O essencial pelo visível*. Tal como na música e na poesia mais modernas [...] procura-se a expressão do *essencial pelo sensível*» (Canudo, 1919:493-494).

<sup>174</sup> Argumentista e Realizador francês, Louis Delluc (1890-1924) foi, também, Editor da revista *Le Journal du Ciné-Club*, Cronista do *Paris-Midi* (1912-1922) e Crítico da revista *Le Film*. A maior parte dos seus escritos foi reunida em vários volumes pela Cinémathèque Française, sob o título *Écrits Cinématographiques I, Le Cinéma et les Cineastes* (1985), *Écrits Cinématographiques II/1, Cinéma et Cie* (1986); *Écrits Cinématographiques II /2, Le Cinéma au Quotidien* (1990); *Écrits Cinématographiques III, Drame de Cinéma, Scénarios et projets de Films* (1990). Louis Delluc, Ricciotto Canudo e Jean Epstein partilham muitas das ideias que foram, posteriormente, debatidas pelas teorias do cinema, nomeadamente a questão do filme como arte, a fotogenia, o realismo e a autoria. Após controverso debate sobre a designação mais conveniente para os novos criadores de imagens (em que os termos “cinégraphiste”, proposto por Emile Vuillermoz (1878-1960) em 1917 e “écraniste” proposto por Canudo em 1921, não obtiveram qualquer consenso), Delluc propõe a palavra “Cinéaste” (*Cinéa*, nº 4, 27 Mai 1921) em substituição da expressão “metteur en scène” (encenador) que os círculos da crítica cinematográfica consideravam específica do teatro. cf. Baecque, Antoine (1995). “27 mai 1921: Delluc Invente le terme «Cinéaste»” in AAVV (1995). *100 Journées qui on fait le Cinéma, Cahiers du Cinéma*, Numéro Hors-Série, Janvier 1995, p. 28.

<sup>175</sup> Pintor, artista gráfico, vanguardista, produtor e cineasta experimental, nascido em Berlin, Hans Richter (1888-1976) é co-fundador da Associação “*Artistes Radicaux*”, em Zurique, em 1919. Richter reclamou sempre a primazia da realização do primeiro filme abstracto – *Rhythmus 21* (1921) –, embora Walter Ruttmann (*Lichtspiel Opus 1*, German, 1920) e os Futuristas Italianos (e.g. *Vita* Arnaldo Ginna, 1917) o tenham precedido. Veja-se o apelo do “Manifeste du Futurisme” de Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944), publicado em francês no jornal *Le Figaro* de 20 de Fevereiro de 1909: «O tempo e o espaço morreram ontem. Vivemos hoje no absoluto, após a criação da velocidade eterna e omnipresente» (cf. Marinetti, 1909:2, disponível em <http://cours.cegep-st-jerome.qc.ca/530-gib-p.1/manifest.htm> e, também, em <http://www.cscs.umich.edu/~crshalizi/T4PM/futurist-manifesto.htm>). A negação das coordenadas do tempo e do espaço na arte é uma referência clara ao domínio da abstracção, posteriormente referido, também, no *Manifeste de la Cinématographie Futuriste* (1916) de autoria de Marinetti, Bruno Corra, Emílio Settimelli, Arnaldo Ginna, Giacomo Balla e Remo Chiti. «O Cinematógrafo futurista [...], deformação jovial do universo, síntese alógica e fugaz da vida mundial, tornar-se-á a melhor escola para as crianças [...]. O Cinematógrafo futurista aguçará e desenvolverá a sensibilidade, acelerará a imaginação criativa, dará à inteligência um prodigioso sentido de simultaneidade e omnipresença» (Marinetti et Al, 1916:350).

<sup>176</sup> Realizadora e teórica de cinema, Germaine Dulac (1882-1942) realizou *The Seashell and the Clergyman* (1928), baseado num argumento de Antonin Artaud (1896-1948), considerado o primeiro filme surrealista, pouco antes de *Un Chien Andalou* (1929) de Luis Buñuel e Salvador Dalí. Alguns académicos, nomeadamente Ephraïm Katz consideram-na uma realizadora impressionista. Num artigo publicado na revista *Le Film*, dirigida por Louis Delluc, Dulac dizia o seguinte: «Aqueles de nós que têm verdadeiramente um pensamento que valha a pena exprimir, exprimi-lo-ão pelo cinema, apesar de todas as dificuldades exteriores [...] É chegado o tempo de escutar o silêncio do nosso canto, de procurar exprimir a nossa visão pessoal, de definir a nossa sensibilidade, de traçar a nossa própria via. Saibamos olhar, saibamos ver, saibamos sentir. Ter qualquer coisa a dizer e os olhos abertos, não sobre os reflexos, mas sobre a própria vida. Procurar-nos, encontrar-nos. Não mais copiar, mas criar» (Dulac, 1919:410).

<sup>177</sup> Léon de Moussinac (1890-1964), crítico de cinema (*Cinémagazine*, *Cinéa*, *Mercure de France*, *L'Humanité* entre 1931-1934) e autor das obras *Naissance du Cinéma* (1925), *Le Cinéma Soviétique* (1928) e *Panoramique du Cinéma*



posteriores, delimitando os espaços de ambiguidade entre ilusão, ficção e realidade, que serão gradualmente cristalizados nas teorias filmicas, psicológicas e/ou filosóficas ou estéticas do cinema [e.g. Hugo Münsterberg (1863-1916), Rudolf Arnheim (1904-2007), Béla Balázs (1884-1949), Sergei Eisenstein (1898-1948), André Bazin (1918-1958), Siegfried Kracauer (1889-1966), etc.].

Dessas teorias, emerge uma “gramática” que autoriza a posterior defesa de uma “linguagem cinematográfica” e, simultaneamente, o que se considera serem os cânones do cinema clássico, nomeadamente, a “boa regra” para as articulações espaciais e temporais (e.g. a continuidade, os *raccords*, etc.)<sup>180</sup>. Mas, o que torna toda e qualquer reflexão sobre o cinema particularmente relevante no contexto das artes e humanidades é o facto de, as questões mais essenciais, como a escrita da realidade ou a inscrição da alma, não dependerem de qualquer modelo ou regra estilística. Há, efectivamente, nas imagens captadas num passado mais ou menos recente, traços do presente que nos toca

---

(1929), fundou o *Club Français du Cinéma* em 1922 e, dois anos depois, funde o grupo com o *Club des Amis du Septième Art*, liderado por Riciotto Canudo. Em 1925, é Moussinac que apresenta, na *Exposition Internationale des Arts Décoratifs*, em Paris, os primeiros filmes e ensaios de Dziga Vertov (1896-1954) e Sergei Eisenstein (1898-1948), entre os quais *A Greve* (Sergei Eisenstein, URSS, 1924). Outros filmes soviéticos, nomeadamente *O Coraço Potemkine* (Sergei Eisenstein, URSS, 1925), *A Mãe* (Vsevolod Pudovkin, URSS, 1926) e *Outubro* (Sergei Eisenstein, URSS, 1928) são também apresentados em França por Moussinac, nos anos seguintes. Cf. Abel, Richard (s/d). “Introduction to Moussinac’s «Cinema: Social means of Expression»” [versão electrónica] disponível em <http://www.latrobe.edu.au/screeningthepast/classics/clas998/LMcr4b.html> (acedido a 09 de Outubro de 2009). Um excerto do texto de Léon Moussinac: “*Cinéma: Expression Sociale*”, originalmente publicado em *L’Art Cinématographique* (1927), pode ser encontrado em Abel, Richard (1988). *French Film Theory and Criticism, A History/Anthology 1907-1939*, Volume I: 1907-1929, Princeton, Princeton University Press, 1993, pp. 414-417.

<sup>178</sup> Jean Epstein (1897-1953), cineasta e teórico francês de origem polaca, teve influência considerável na forma de pensar o mundo e o homem através dos filmes. Elemento importante de um grupo de Impressionistas franceses – a designada “primeira vanguarda”, que inclui teóricos e cineastas como Germaine Dulac (1882-1942), Marcel l’Herbier (1888-1979), Abel Gance (1889-1981) e Louis Delluc (1890-1924) –, Epstein escreveu vários ensaios sobre cinema, tendo colaborado, também, com as revistas *Cinéa-Ciné*, *Les Temps Modernes*, *Mercur de France*, *Feuilles Libres*, *Corymbe*, *Revue Mondiale* e *Age Nouveau*. *Bonjour Cinéma* (1921) é um dos seus primeiros escritos sobre o cinema, à data considerado e amplamente debatido como arte de vanguarda. Em 1923, um contrato com a Pathé permite-lhe realizar três filmes de ficção: *L’Auberge Rouge*, *Coeur Fidèle*, *La Belle Nivernaise*, e um documentário, *La Montagne Infidèle*, que terá originado o ensaio *Le Cinématographe vu de l’Etna* (1926). Os textos *L’Intelligence d’une Machine* (1946), *Le Cinéma du Diable* (1947) e *L’Esprit du Cinéma* (1955), os primeiros publicados no rescaldo da 2ª Guerra Mundial, o último escrito nos últimos anos de vida, são obras fundadoras e contributos decisivos para a teoria e a reflexão sobre as imagens animadas, ao desvelarem o enorme poder de reflectividade dos objectos do cinema. A *imagem-afeição* e a *imagem-ação* de Gilles Deleuze são, por exemplo, claramente tributárias das ideias de Epstein sobre o *grande plano* e o *movimento*. Muitos outros textos publicados em revistas foram reunidos, já na década de 70, nos volumes *Écrits Sur le Cinéma I e II*.

<sup>179</sup> Cf. Aristarco, Guido (1961). *História das Teorias do Cinema*, Primeiro Volume, Lisboa: Editora Arcádia Limitada.

<sup>180</sup> Sobre esta questão veja-se a obra de Noël Burch, *Praxis du Cinéma* (1969). A obra tem por base dez artigos escritos para os *Cahiers du Cinéma*. O que Burch procura fazer é, nas palavras do próprio autor, «isolar alguns vectores da complexidade do filme, na sua natureza compósita do material fílmico». Na primeira parte da obra, sob o título “Elementos Básicos”, Burch começa justamente por tratar a questão das «articulações espaciais e temporais» (cf. Burch, 1969).

subliminarmente; que negam a passagem do tempo no que à matéria humana diz respeito: *i.e.*, uma incontornável capacidade mnésica e de imaginação, ou de simples recordação, bem como a sua subsequente acção-reacção emocional, em forma de sentimentos mais ou menos intensos que podem terminar em lágrimas ou sorrisos, ou lágrimas e sorrisos, como é o caso de muitos dos filmes de Charles Chaplin (1889-1977), para quem a vida se apresenta ora como tragédia, quando é vista em grande plano, ora como comédia, se observada à distância de um plano geral. Chaplin é o Giotto do cinema. Ao transpor o divino para o plano da vida quotidiana, Giotto (1267-1337) fará renascer a *tragédia*. Ao tornar-nos espectadores da indigência, do infortúnio e da sordidez, estados próprios da condição humana, Chaplin “pinta”, a seu modo, os rostos do humanismo moderno.

E «depois, o espectáculo do infortúnio dos outros, fazendo-nos rir ou chorar, dando prazer nos dois casos, aproveita-se de outra vantagem, porque [o cinema] faz reflectir, na medida em que é a evocação das coisas humanas e, desta forma, matéria do pensamento. Erros e paixões para a tragédia, imperfeições e tolices (asneiras, disparates) para a comédia, mas sempre as mesmas misérias humanas, e sempre o mais longe possível, no limite, onde a nossa sensibilidade suporta agradavelmente sofrer, e o nosso espírito já pode reflectir [...]» (Cohen-Séat, 1946:78).

A experiência visual do cinema, tal como toda e qualquer experiência visual sensível e cognitiva, devolve-nos as nossas próprias ideias e experiências sobre o mundo. «[...] Quando olhamos para nós [através do espelho do cinema], tudo o que encontramos são vários estados mentais – pensamentos, crenças, desejos, sentimentos, emoções. [E] acreditamos, vivamente que há um *eu* ou uma pessoa, subjacente a estes estados mentais [...]» (Rowlands, 2003:45).

No prefácio à obra *Le Cinéma: Naissance d'un art, Premiers écrits (1895-1920)*, Daniel Banda e José Moure consideram que «a amplitude do espectro de vozes e pontos de vista sobre o cinema emergente, atesta a complexidade do fenómeno cinematográfico. «[...] O cinematógrafo desenvolveu-se como indústria, espectáculo e linguagem universal. [...] Os escritos dos primeiros vinte e cinco anos, não pressentiram apenas, mas talvez tenham até formulado, rigorosamente, o que as teorias do cinema desenvolveram posteriormente» (Banda e Moure, 2008:21-23). E se há algo que marca, definitivamente, a «nova arte», tal como foi defendida por Ricciotto Canudo (1877-1923) no *Manifeste des Sept Arts*<sup>181</sup>, é a «[...] conciliação entre os Ritmos do Espaço (Artes Plásticas) e os Ritmos do Tempo (Música e Poesia)» (Canudo, 1908:189), em direcção a uma imagem “total”.

---

<sup>181</sup> Cf. Canudo, Ricciotto (1922). *Manifeste des Sept Arts*, Paris, Séguier, 1995.

Revelando um conjunto de preocupações científicas, técnicas, industriais, comerciais, pedagógicas, filosóficas, comunicacionais, artísticas, morais, sociais e até mesmo políticas, as primeiras reflexões sobre o cinema falam de «reinos das sombras», dos filmes como «espadas de ferro», revelando já, o poder inquietante das imagens no estabelecimento de uma visão “reactiva”, simultaneamente poética e filosófica do mundo e do homem.

Artistas, filósofos, cientistas, todos parecem ter uma palavra a dizer sobre a prometeica forma de representação realista do mundo. O que melhor define, desde então, uma teoria clássica do filme, quer ela seja *formalista* (e.g. Sergei Eisenstein) ou *realista* (e.g. André Bazin, Siegfried Kracauer) é o pressuposto de que o cinema, baseado como está na fotografia, copia o mundo que percebemos e, portanto, deve ser julgado como dispositivo de reprodução mecânica de um espaço com equivalência no real. Apesar da aporia real/ficção (que pode ter ressonâncias, a um outro nível, o da aporia mente/corpo), e das muitas objecções do espírito crítico perante a possibilidade de apreensão do mundo, os realistas (e.g. André Bazin), consideram que somos forçados a aceitar, com o real, a existência do objecto reproduzido e representado, colocado perante nós, isto é, no espaço e no tempo. Em consequência, podemos questionar-nos em que medida o cinema pode (ou não) mostrar a dimensão do fenómeno espaço-temporal, e quais as ramificações que o mesmo opera com a realidade, através de mecanismos de contiguidade, por um lado, tributários da visão e percepção humana, por outro, decorrentes da continuidade operada pelos complexos mecanismos da memória.

Neste contexto, e do ponto de vista da teoria crítica do filme, André Bazin foi um dos autores cuja preocupação com a questão do *espaço* esteve sempre bem evidente, nomeadamente quando se interroga sobre o momento em que o cineasta deve passar à *montagem*, escamoteando, pelo *campo/contracampo*, a dificuldade ou impossibilidade de mostrar, no filme, um *espaço* ou uma *acção no espaço*, quer pelo seu carácter de simultaneidade com outro espaço ou acção, quer pela inexistência física desse espaço, que o cinema reinventa ou simplesmente “revela”. Reflectindo frequentemente sobre a relação profícua entre real e imaginário num filme é, na verdade, sobre a natureza e os limites do *exterior*, que Bazin nos fala, quando equaciona o paradoxo do realismo da imagem cinematográfica que multiplica o seu poder de ilusão, rivalizando com o mundo sensível e substituindo-o, até. Para Bazin, é justamente porque o ecrã nos aproxima da realidade, que ele satisfaz, mais do que qualquer outro meio de expressão, a imaginação humana.

«[...] O ecrã reproduz o fluxo e o refluxo da nossa imaginação que se alimenta da realidade que pretende substituir; a alegoria nasce da experiência que ela

transcende. § Mas, reciprocamente, é preciso que o imaginário tenha sobre o ecrã a *densidade espacial*<sup>182</sup> do real. A montagem não deve ser utilizada senão nos limites precisos, sob pena de atentar contra a própria ontologia da alegoria cinematográfica» (Bazin, 1953:53-54)<sup>183</sup>.

Federico Fellini (1920-1993) é um dos cineastas que têm consciência do paradoxo real/ficção enunciado pelo filme. Questionado por Damien Pettigrew<sup>184</sup> sobre a questão da “invenção” no cinema, Fellini responde: «[...] para mim, as coisas mais reais são aquelas que inventei» (Fellini apud Pettigrew, 1994:15)<sup>185</sup>, e afirma que a arte tem o poder de «trazer à memória», ou «reinventar», a realidade. «[...] O cinema pode exprimir ainda algo que não é apenas a fotografia de uma certa realidade [...]. Pode realmente expor realidades interiores. Realidades mais subtis. O cinema pode ver a realidade à transparência e mostrar outras realidades» (Fellini apud Pettigrew, 1994:106).

Numa análise do cinema de Michelangelo Antonioni, também Alain Bonfand (2003) considera que está perante uma «teoria do homem», já que as personagens dos filmes de Antonioni (e.g. o fotógrafo, o arquitecto, o engenheiro, o cineasta, o estudante, o repórter, etc.) evidenciam «as qualidades que fazem do cineasta o mestre da obra da visão, capaz de construir não apenas um palácio, uma cabana, ou uma casa de cristal, mas um mundo, cuja arquitectura real, quer seja por citação, metonímia ou metáfora, não é, como na pintura, apenas um índice. O cinema integra e capitaliza as outras artes [...]» (Bonfand, 2003:92), reclamando de cada uma a matéria mesma da invenção: a dimensão plástica, o ritmo, o domínio da relação. Consequentemente, no contexto de um cinema do pensamento, em que incluímos os filmes de Michelangelo Antonioni, a proposta do conceito de *architecture* como factor estruturante, mediado pela *luz* e a *sombra*, na concepção, compreensão e análise do espaço fílmico, é muito mais do que uma metáfora, porque o filme é, no limite, assumido como esboço de uma marca autobiográfica, o traçado dos *lugares* reais ou imaginários percebidos e projectados (cidades, casas, ruas, rios, praças...); atravessados

---

<sup>182</sup> O sublinhado é nosso.

<sup>183</sup> Esta reflexão é feita a propósito do filme *Crin Blanc* (1953, Albert Lamorisse) que Bazin considera «o único verdadeiro filme para a infância, jamais realizado» Cf. Bazin, André (1953). “Le Réel et L’Imaginaire” in *Cahiers du Cinéma*, nº 25, Revue de Cinéma et du Télécinéma, Juillet 1953, pp. 52-56. O mesmo texto foi posteriormente publicado sob o título “*Montage Interdit*” em *Qu’Est-ce le Cinéma*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1985, pp. 49-61.

<sup>184</sup> Autor Canadiano, Damien Pettigrew realizou, entre outros, dois documentários sobre Fellini; *Fellini on l’amour de la vie* (1993) e *Fellini, Je suis un grand menteur* (2002). Uma versão escrita da entrevista referida foi publicada em 2002, nos *Cahiers Jungiens de Psychanalyse*, Paris, nº 104. A nossa citação reporta-se à edição francesa em livro, sob o título *Federico Fellini, Je suis un grand menteur, Entretien avec Damien Pettigrew*, Paris, L’Arche, 1994.

<sup>185</sup> Fellini alude ao pintor Romântico francês Eugène Delacroix (1798-1863), que cita no mesmo parágrafo: «As coisas mais reais são as ilusões que crio pela pintura. Tudo o resto são areias movediças» (Delacroix citado por Fellini, 1994:15).

pelo *tempo* e congelados ou alterados pela *memória*, suspensos –, talvez para sempre – nas imagens e nos sons (ou no silêncio), bem como das relações que se estabelecem entre estes e os objectos. Isto é, o filme é um elo exterior/interior; lugares, objectos e seres em movimento relacional no espaço e no tempo. É a reinvenção do mundo à imagem e semelhança do homem, o que faz dele, simultaneamente, o objecto diabólico mas também o novo percursor do humanismo e da poesia de que fala Epstein, retomando, segundo Moure & Banda, a ideia de Apollinaire de «lirismo visual» do cinema enquanto «forma de expressão legítima que suscita “espaços imaginativos” abertos pelos tempos modernos» (Banda & Moure, 2008:354). Para Cohen-Séat (1946), o filme mostra bem que o homem que se aborrece, como um Deus enfadado perante a vida, «pode bem vender a sua alma ao diabo por um pouco de poder sobrenatural» (Cohen-Séat, 1946:39). E, embora possa ser considerado como aparência enganosa de uma fatalidade interior, instável e despótica, que não é mais do que a força própria da desordem uma vez estabelecida – questão que não está longe de encerrar todo o problema do cinema no devir futuro da técnica –, o filme comporta-se como um ser orgânico que vive sem retorno uma primeira e única existência. Segundo Cohen-Séat podemos, até, adaptar ao seu destino a subtil advertência de Henri-Frédéric Amiel (1821-1881)<sup>186</sup>: «Tornamo-nos no que somos, verdade profunda; somos aquilo em que nos transformamos, verdade ainda mais profunda» (Cohen-Séat, 1946:41-42). Os artistas lutam com os meios de que dispõem para realizar as formas, mas as formas existem primeiramente no seu espírito. Veja-se, por exemplo, o cinema de Jean Epstein, considerado como arte específica das formas poéticas. Obras como *La Glace à trois faces* (1927) ou *La Chute de la maison Usher* (1928), obra adaptada de Poe e que alguns consideram uma resposta ao expressionismo alemão; *Finis Terrae* (1929), na última fase do cinema mudo; e outros como *Le Pas de la mule* (1930), *L'Or des mers* (1932) ou *Vive la vie* (1937), são frequentemente referidos, umas vezes devido à inventividade das formas que aproximam o cinema da poesia, outras pela efectiva capacidade do cinema em exprimir, de forma contraditória e paradoxal, as relações de contiguidade com o real, mas também a autonomia da imagem cuja essência – o *movimento* – a coloca numa outra dimensão. Já não é apenas, seguramente, uma simples representação do mundo fenomenal, mas institui a possibilidade de construção de outros mundos, pela desfamiliarização deste ao qual acedemos pela visão natural, num processo que Epstein designa por fotogenia.

Neste quadro de reflexão Cohen-Séat retomará, nas suas próprias palavras, «a fórmula bergsoniana», do estudo dos “elementos e dos grupos de factos diferentes, em que

---

<sup>186</sup> Filósofo, poeta e crítico suíço.

cada um, sem levar à conclusão desejada, mostra a direcção em que ela pode ser encontrada”:

«[...] Sobre um plano igualmente absoluto, seremos levados a estudar no filme uma maneira original de nos restituir o mundo e de nos criar realidades, uma forma de as prender (agarrar, interceptar) como jamais aconteceu antes, todo um comentário proposto à nossa visão pelo cristal das lentes e que tem ecos no passado. O funcionamento de uma mecânica tão estranhamente adaptada ao nosso espírito, esta paródia das nossas “faculdades” mostrará algum nexo com o segredo das coisas, e que está em nós, embora filtrado pelas nossas sensações e o nosso julgamento» (Cohen-Séat, 1946:64-65).

Voltando, pois, à questão inicial, as práticas do filme, e as reflexões teóricas em torno das mesmas, são instauradoras de estruturas fílmicas e cinematográficas que parecem responder às inquietações do homem moderno, dividido entre a sublime redenção da *sensação* imediata, que lhe permite viver o momento no momento, e a ânsia do *conhecimento* (o acto cognitivo) pelo qual reconhece o momento depois da sua ocorrência, e reflecte sobre ele. Daí podermos extrair, efectivamente, alguns elementos de entendimento do filme como uma arquitectura; o tempo “especializado” (*durée*), vivido, interiorizado, é o traço mais evidente das imagens cinéticas; o filme revela a possibilidade de juntar segmentos espacio-temporais e reinventar um novo espaço; o *movimento* é a qualidade específica e visível do sentimento da temporalidade e da espacialidade; o filme (superfície 2D) apresenta um real existente, representando objectos em 3D e criando a ilusão de volume através da perspectiva; a *frame*, à semelhança da janela de Alberti e da pintura, é a característica cinemática que marca a diferença com a *perspectiva naturalis*, e determina o estatuto de arte do filme. Por um lado classificam-se, separadamente, as marcas artificiais da arte (e.g. *quadro*, *encadeado*, *fusão*, etc.) e, de uma forma geral, todos os procedimentos especiais que servem de pontuação ou de transição mecânica, no filme; por outro, identifica-se a matéria expressiva relacional que desfamiliariza, atrai e revela, muitas vezes através do choque da sensação.

### 3.3. Espaços de Luz e Sombra: Méliès e a dimensão cénica do filme

Tal como as imagens de *L'Arrivée d'un train en gare de la Ciotat* (Louis Lumière, França, 1895, 50 segundos), as cenas espectaculares e os truques de prestidigitação dos filmes de Méliès, onde o Diabo, ora faz justiça a uma verdadeira iconografia do Inferno, ora se assemelha ao humano, estabelecem, desde o início, uma contiguidade com algumas das questões filosóficas mais relevantes no domínio do cinema contemporâneo. Ao contrário

das representações pictóricas da Idade Média, no cinema de Méliès os demónios não são «terríveis criaturas de pesadelo, escapadas de um outro mundo; [e] uma análise mais consequente revela que os elementos que compõem a representação diabólica são, na verdade, simples elementos do mundo humano, da natureza [...]» (Davidson, 1992:26). O que se desprende da superfície do ecrã é um “hipotético reflexo” do mundo contaminado pelas nossas mais íntimas emoções, *i.e.* um *espaço interior*. Quer nas formas de representação do real e do imaginário de Méliès, quer nas imagens de filmes como *Laura* (Otto Preminger, EUA, 1944), *The Ghost and Mrs Muir*, (Joseph L. Mankiewicz, USA, 1947) ou *2001, Space Odyssey*, (Stanely Kubrick USA, 1968)<sup>187</sup> é sobre as questões do *espaço exterior* ou o *espaço interior*, o Universo ou a Terra, o amor ou a morte, a matéria ou o espírito, que, na verdade nos interrogamos.

Fantástico e realista, o cinema tem, de facto, a capacidade de nos mergulhar continuamente na dobra da imaginação, exprimindo um território subjectivo suspenso entre o dentro e o fora, e operando a “alquimia” (uma poesia) que transmuta o real nas (suas) imagens. Memória e pensamento são, no cinema, processos incontornáveis nas expressões do medo, alegria, tristeza, cólera, surpresa e aversão, para citar apenas as emoções *primárias* ou *universais*<sup>188</sup>. Harvey Greenberg (1975) sublinha que, durante séculos, poetas, novelistas e escritores de teatro tentaram registar os nossos desejos e emoções omnipresentes e onnipotentes. Mas, acrescenta, «os filmes fazem isso muito melhor, simplesmente porque não estão restringidos ao palco ou a uma folha impressa» (Greenberg, 1975:7). Por isso, é nos filmes que o autor procura «o filme do inconsciente, aquele que nunca foi feito nem visto, mas do qual se está consciente [...]» (Greenberg, 1975:12). Porque, acrescenta, é na sala de cinema<sup>189</sup> que a mente «[...] serpenteia subtilmente entre as imagens sedutoras; as fantasias pessoais e as cinemáticas imbricam-se. Os conflitos passados são resolvidos – mas nunca num sentido psicanalítico, porque a compreensão da consciência não é o objectivo. Em vez disso, os nossos mais profundos terrores e aspirações são representados e,

---

<sup>187</sup> Qualquer um destes filmes é considerado cinema fantástico. No caso dos dois primeiros, o género atribuído pela crítica é mesmo esse.

<sup>188</sup> Diferente de *sentimento*, que Damásio considera ser a «*experiência mental e privada de uma emoção*», a emoção – publicamente observável – é um «conjunto complicado de respostas químicas e neurais que formam um padrão». As emoções ditas *primárias* ou *universais* são seis: alegria, tristeza, medo, cólera, surpresa e aversão. Ora, uma das emoções que o espectador comum mais procura no cinema fantástico, por exemplo, é o medo. Cf. Damásio, António; *O Sentimento de Si, O Corpo, a Emoção e a Neurobiologia da Consciência*, Publicações Europa-América, 2001.

<sup>189</sup> Greenberg exclui a hipótese de um filme visto na televisão ter o mesmo efeito que no cinema. A experiência jamais poderá ser idêntica porque a imagem é demasiado pequena, as emanções da vida de diária estão muito próximas para nos libertarmos verdadeiramente do espaço da rotina.

simultaneamente, expressos enquanto são negados» (Greenberg, 1975:8). No caso do fantástico, Greenberg considera mesmo que o cinema repete antigas lendas que a imaginação fértil do género humano forjou em todas as épocas e latitudes, em resposta à eterna procura do momento a partir do qual a consciência evoluiu<sup>190</sup>. A questão da imaginação tem, como se sabe, uma importância crucial no desenvolvimento humano e na própria definição de humanidade.

No artigo “The vital Importance of Imagination” (20009), a cognitivista Deena Weisberg salienta que o WIM (“*What if*” cognitive mechanism») permite-nos «[...] explorar possibilidades que habitualmente não existem na realidade» (Weisberg, 2009). Usando a imaginação, criamos cenários ou deixamo-nos enlevar por mundos encenados e criados pelos autores e cineastas.

«*E se* pudéssemos ser invisíveis? E se existisse um anel de poder, e esse anel fosse parar às mãos de um *hobbit*? E se uma mulher jovem e orgulhosa chamada Scarlett O’Hara tivesse vivido na América sulista durante a Guerra Civil? Nestes casos, como em muitos outros, tudo o que temos de fazer para nos transportarmos para fora da nossa própria realidade é perguntar “*E se?*”, deixar-nos cativar por esse mecanismo cognitivo da imaginação» (Weisberg, 2009:149).

É claro que a tarefa parece bem mais fácil e evidente quando a ficção excede todas as vulgares dimensões da realidade; nos espaços e tempos inimagináveis da ficção-científica e do cinema fantástico; ou nos espaços e eventos plausíveis, mas monstruosamente distorcidos, como no caso dos filmes de terror. Mas, *e se* este mecanismo cognitivo estiver, afinal, em toda e qualquer imagem ficcional e documental? *E se* for justamente o WIM que nos permite “lembrar” o passado, “pensar” o futuro e aprender sobre a realidade através da ficção? Esta questão, colocada por Weisberg (2009) a propósito da imaginação, poderá ser pertinente do ponto de vista da compreensão pedagógica dos filmes e, também, no contexto de aprendizagem do valor de uma experiência do real na ficção, seja no cinema de autor (e.g. Michelangelo Antonioni) seja nos filmes *mainstream*. Mais do que uma progressão do *registro do real* (Lumière) para o *espectáculo* teatral e cinematográfico (Méliès), e deste para a preponderância da *narrativa* (cinema clássico) ou da *forma* (cinema contemporâneo), ou mesmo para os regimes de abstracção do cinema experimental ou vanguardista, o filme é, e

---

<sup>190</sup> Greenberg manifesta um particular interesse pelo cinema de carácter fantástico e de ficção-científica, mas também pelos filmes de terror, tendo analisado *The Wizard of Oz* (Victor Fleming, EUA, 1939), *The Treasure of Sierra Madre* (John Huston, EUA, 1948), *Maltese Falcon* (John Huston, EUA, 1941), *Casablanca* (Michael Curtiz, EUA, 1942), *Psycho* (Alfred Hitchcock, EUA, 1960), *8 ½* (Federico Fellini, França/USA, 1963), *Wild Strawberries* (Ingmar Bergman, Suécia, 1957), *King Kong* (Merian C. Cooper, EUA, 1933), *Vampyr* (Carl Th. Dreyer, Alemanha/França, 1932) e *2001, Space Odyssey* (Stanley Kubrick, USA, 1968), entre outros (cf. Greenberg, 1975:236).



sempre foi, uma conjugação de todos estes elementos, através dos mecanismos de percepção e imaginação.

No cinema contemporâneo e, particularmente em Antonioni, a confirmação de que não há um processo de identificação mas um mecanismo da imaginação (WIM) é particularmente transparente. Nos filmes de Antonioni, não há qualquer identificação com as personagens. Wim Wenders (1995) diz, a propósito da rodagem do filme *Para além das nuvens* [*Par-delà des Nuages* (Michelangelo Antonioni, para os quatro episódios; Wim Wenders para o prólogo, os entreactos e o epílogo), França/Itália, 1995], que o ponto de vista de Antonioni é particularmente frio, embora isso não signifique que é “desapaixonado”. É uma «visão objectiva» que decorre de um método. Argumentando que a existência deste método é a justificação mais plausível para o uso liberal que Antonioni faz do *zoom*<sup>191</sup>, Wenders acrescenta:

«Essa lente, que é o meu grande pesadelo, porque não corresponde a qualquer visão do olho humano, é uma visão artificial. Os seres humanos precisam de se aproximar das coisas para as verem de perto, o que equivale a uma deslocação da câmara. Não se pode fazer uma aproximação apenas com o olho. Mas Michelangelo parece não ter qualquer apreensão em relação a esta questão. Abstenho-me de qualquer debate estético. É o seu filme que estamos a rodar, não o meu» (Wenders, 1995: 3-4)./«Os meus medos de ontem confirmam-se: Michelangelo utiliza a lente *zoom* em quase todos os planos; parece não ter qualquer inibição em utilizá-la continuamente» (Wenders, 1995:9).

Baseado na sua experiência com Antonioni, Wenders descreve justamente o método do cineasta, que considera diferente do seu. Utilizando a metáfora do edifício, Wenders escreve que não há planificação no sentido clássico do termo, mas pondera a grande probabilidade de Antonioni «ver» antecipadamente cada cena. Não há, em Antonioni, um «design do *continuum* espaço-tempo» que designamos por filme, no sentido em que «um arquitecto desenha a casa e só depois a constrói». Antonioni «empilha, lentamente, pedra sobre pedra, sendo conduzido mais pela intuição perante a cena do que por uma planificação prévia» (cf. Wenders, 1995:10). A descrição do método está em

---

<sup>191</sup> É possível que esta utilização do *zoom* seja uma das influências de Roberto Rossellini no cinema de Antonioni. Num artigo precisamente dedicado a Rossellini, publicado nos *Cahiers du Cinéma* em 1986, Jean-Claude Biette escreve o seguinte: «O *zoom* parece ter sido inventado por Rossellini, de tal forma ele, melhor do que qualquer outro, encontrou o segredo das suas virtualidades. Esta liberdade do movimento para o qual tendem todos os seus filmes, que recusam a inquietude das sombras, atingiram o seu apogeu com a vida de São Francisco: nenhum argumentista no mundo poderia imaginar um encadeamento de actos e palavras tão imprevisíveis, tão misteriosamente loucos e divinamente humanos do que estes, encenados por Rossellini, na jstaposição dos seus capítulos indiferentes a toda a convenção dramática que se exprime por soluções singulares. O sol e o dia iluminam-se com a chuva e a neve que aumentam paradoxalmente a luz» (Biette, 1986:VIII).

conformidade com a própria perspectiva do autor para quem o filme deveria nascer no decurso e de uma invenção permanente.

«[...] Creio que é bem mais simples inventar completamente uma história. Um cineasta é um homem, por isso tem ideias, mas também é um artista, por isso tem imaginação» (Antonioni, 1960:23)./«O sistema que prefiro passa por chegar ao momento da rodagem absolutamente sem preparação, virgem. Peço frequentemente para me deixarem só no local, durante um quarto de hora, e deixo os meus pensamentos vagabundearem livremente. Limito-me a olhar» (Antonioni, 1960:28)./«Confio frequentemente na intuição [...]. No dia em que sabemos claramente o que queremos fazer e dizer, podemos começar tranquilamente, e deixar-nos guiar serenamente pelo instinto» (Antonioni, 1959a:20-21)<sup>192</sup>.

O exercício do método é, para Antonioni, a procura de um estilo «uma linguagem original» para cada filme, ainda que este seja apenas e sempre uma variação sobre o mesmo tema, à luz da experiência. Para o cineasta, não se trata da forma de enquadrar ou construir as sequências, mas de um modo de pôr em diálogo (estabelecendo contrapontos, no sentido que lhe dá Eisenstein) todos os materiais do filme: a fotografia e a luz, o som, os ruídos, a música, os actores. *I.e.*, inventar um espaço fílmico, criar uma dimensão arquitectónica que envolve o ambiente e o homem, o mundo e a mente.

Quer seja pelo simples e puro registo do quadro, quer seja pela «arquitectura do espaço» recorrendo particularmente à luz, o cinema detém «graças à técnica e a todos os artifícios da iluminação, de montagem, etc., a possibilidade de mostrar a substância dos sonhos [ou dos pesadelos], tornando-os plausíveis»<sup>193</sup> (cf. Deslandes e Richard, 1968:488). Deslandes e Richard recuperam aqui uma ideia de Claude Lévi-Strauss (1908-2009), a propósito do cinema de Méliès, veiculada em entrevista a Jacques Rivette e Michel Delahaye. Referindo-se a uma das «lacunas da produção cinematográfica» Lévi-Strauss lamentava o facto de o cinema não ter um «reportório exaustivo da ópera, filmado com os poderosos meios do cinema moderno». Assumindo claramente a defesa do cinema como entretenimento, Lévi-Strauss acrescenta que, tanto o filme como a ópera, são «formas de espectáculo pluridimensional» onde é possível a encenação do mito, e tudo o que se pede ao cinema é que mostre justamente esse mundo outro, passível de um retorno à crença.

---

<sup>192</sup> Estas mesmas afirmações podem ser encontradas em Labarthe, André S. (1960). “Entretien avec Michelangelo Antonioni” in *Cahiers du Cinéma*, n° 112, Octobre 1960, pp. 1-14 ou em Labarthe, André (1960). “A Conversation with Michelangelo Antonioni” (Tradução Americana do *New York Film Bulletin*) in Cardullo, Bert (Edited by) (2008). *Michelangelo Antonioni: Interviews*, University Press of Mississippi / Jackson, 2008, pp. 3-10.

<sup>193</sup> Cf. Delahaye, Michel et Rivette, Jacques (1964). “Entretien avec Claude Lévi-Strauss” in *Cahiers du Cinéma* n° 156, Juin 1964, pp.19-29.

«Retomaríamos, deste modo, a tradição de Méliès, que é lamentável que tenha sido tão curta. Veríamos então, [...] os deuses subirem aos seus palácios celestes através do arco-íris, os cavalos a galopar nas nuvens, as sereias no fundo das águas. [...]. Eis o que peço ao cinema» (Lévi-Strauss apud Delahaye et Rivette, 1964:22). Voltar, pois, às primeiras experiências cinematográficas<sup>194</sup> de Georges Méliès, é compreender o movimento que vai do *espaço cénico* ao *espaço cinematográfico e filmico*, mas sobretudo entender a relação que o cinema nunca deixou de manter com o sonho e a fantasia, elevados a um expoente máximo, pela transformação do espaço físico do *proscenium*, num espaço outro que opera em múltiplas dimensões. Paralelas às imagens dos irmãos Auguste (1862-1954) e Louis Lumière (1864-1948), as vistas cinematográficas de Méliès marcam a primeira clivagem entre o teatro e o cinema nas experiências originárias de *mise en scène*. No final de uma entrevista com Louis Lumière<sup>195</sup>, Georges Sadoul (1946) escreve: «[...] interpelei-o sobre a *mise en scène*, a propósito dos seus filmes. L. Lumière franziu as sobrancelhas. Visivelmente, ele não compreende o interesse da *mise en scène* num filme. No seu caso, nunca o fez. Deixou essa tarefa a Méliès» (Sadoul, 1946:11)<sup>196</sup>.

Auguste e Louis Lumière, e George Méliès, em França, bem como Robert-William Paul (1869-1943)<sup>197</sup>, em Inglaterra e Edwin Porter (1870-1941)<sup>198</sup>, na América; todos eles

<sup>194</sup> Não é fácil tratar com exactidão a pré-história do cinema, já que foram vários os pioneiros que trabalharam, por vezes, em simultâneo, contribuindo de forma mais ou menos evidente para a emergência de uma «linguagem» cinematográfica. Além disso, registou-se uma longa tradição de aparelhos ópticos e perspécticos que constituem, tal como muito bem demonstrou Laurent de Mannoni (Cf. Mannoni, 1995) a proto-história do cinema, muito antes das primeiras incursões pela moderna técnica cinematográfica. E o que o cinema é hoje (mas, sobretudo, o que ele não é) vem justamente desses primeiros tempos, já que o cinema nunca deixou de ser o cinema dos Lumière, gradualmente contagiado pela magia de Méliès.

<sup>195</sup> Embora realizada em 1946, a entrevista só foi publicada no nº 159 dos *Cahiers du Cinéma*, dezoito anos depois, em Outubro de 1964, data em que se assinalava o centenário do nascimento de Louis Lumière.

<sup>196</sup> A afirmação em epígrafe é plenamente justificada pelo conhecido interesse de Sadoul por Méliès, cuja obra foi particularmente trabalhada pelo autor, ainda que Deslandes e Richard (*Histoire Comparée du Cinéma II, Du Cinématographe au Cinéma 1896-1906*, 1968) o tenham acusado de não ter sido muito rigoroso nas informações, na datação e até nas conclusões que estabelece sobre os factos. (cf. Deslandes e Richard, 1968). Na mesma entrevista, Louis Lumière não esconde o desagrado e a incompreensão pelo facto de, durante uma homenagem, ter sido colocada no Boulevard des Capucines (onde ocorreram as primeiras sessões do cinematógrafo), uma placa em honra de Demeny, Marey e Méliès, quando segundo, L. Lumière, Méliès «apenas vira o cinematógrafo em Dezembro de 1895, aparelho pelo qual não se interessara antes» (Lumière apud Sadoul, 1946:11).

<sup>197</sup> Na brochura que acompanha os filmes de Paul, editados em DVD pelo *British Film Institute*, Ian Christie refere, no texto “*Robert Paul: Time Traveller*”, que Méliès comprou a sua primeira câmara a Paul. Christie refere que, em 1894, Paul começou a manufacturar réplicas do Kinetoscópio Edison, à data o dispositivo mais difundido. É Paul que, em 1895, lança, em Inglaterra, a aventura das fotografias animadas. Depois do brilhante início do seu *Theatrograph* (ou *Animatograph*) em Alhambra, em Março de 1896, as encomendas chegaram, durante vários meses, provenientes de todo o mundo. Projeccionista, R. W. Paul cedo se rendeu, também, ao fascínio da manivela não apenas em Alhambra, mas noutras salas de *music-ball* como Canterbury, Woonderland, Paragon. Em 26 de Abril de 1897, funda uma sociedade de exploração de fotografias animadas, a *Paul's Animatograph Ltd*, com um capital de 60 mil libras. Durante 15 anos, o seu Estúdio a norte de Londres – aberto em 1899 – produziria mais de 1000 títulos, incluindo alguns dos primeiros filmes realizados em

são precursores da nova “forma” de arquitectura – o filme –, em que o *espaço do teatro* ou o *espaço do real* se convertem, gradualmente, no *espaço do cinema*.

Desenhador e Pintor, Georges Méliès (1861-1938) inaugura o espaço virtual e mental das imagens da imaginação, aliando a tradição renascentista à interrogação da natureza ambígua dos objectos e dos seres, “libertando” as imagens do «país plano» e explorando a capacidade moderna do cinematógrafo para exprimir e mostrar um espaço-tempo. Formado pela Academia, Méliès respeita inicialmente as regras da «sacrossanta perspectiva», reconstituindo o clássico ponto de fuga no interior do teatro de Montreuil; abstendo-se de «utilizar ângulos de tomadas de vista pouco comuns e inesperados, ou de filmar cenas oblíquas tomadas de cima [picado], ou através da caixa de ponto [contrapicado]» (Deslandes e Richard, 1968:470). Mas, há um momento em que, libertando-se do ponto de vista fixo e único – *i.e.*, do *proscenium* –, Méliès começa a explorar e a evidenciar a «natureza ilusória da estética realista da *mimesis*» (Ezra, 2000:51). A partir de 1897, Méliès deixa de montar os seus truques no palco do teatro para passar a montá-los na película, no seu teatro cinematográfico. Como o próprio afirma: «Foi o meu hábito dos truques e a minha paixão pelo fantástico, que determinaram a minha vocação de “Mágico do Ecrã”, como me chamam» (Méliès apud Deslandes, 1963:30). Da sua utilização das «trucagens» resulta, por vezes, uma estranha e paradoxal “radiografia” do movimento dos corpos, que parece mostrar uma espécie de «alma» das coisas e dos seres, na sua constante mutação e impermanência. Diz Méliès: «[...] empregando os conhecimentos especiais das ilusões, que adquiri em vinte e cinco anos de prática no teatro Robert-Houdin, inseri no Cinematógrafo os truques e dispositivos da maquinaria de cena, da mecânica, da óptica e da prestidigitação. [...] Em cinematografia é hoje possível concretizar o impossível e o extraordinário» (Méliès, 1907:105-106).

---

Portugal, Espanha, Egipto e Suécia. Esta e outras sociedades, que proliferam em França, na América, em Inglaterra, comprovam o sucesso comercial do cinema ancorado nos novos desenvolvimentos tecnológicos decorrentes do conhecimento científico. Mas revelam, também, o fascínio do engenho e imaginação dos seus pioneiros, conquistados pelas emergentes novidades da imagem: o *movimento* e o *realismo*, por vezes mesclados de uma profunda *ilusão*, já antes admirada em formas de representação pictórica e agora elevada a um expoente máximo, pela aplicação de “trucagens” e a exploração das características fotossensíveis e químicas de materiais como a película revestida.

<sup>198</sup> Dois filmes de Edwin S. Porter (1870-1941) são especialmente importantes: *The Life of an American Fireman* (1903) e *The Great Train Robbery* (1903, 10 minutos), este último baseado numa história verídica publicada pela imprensa.

No Estúdio de Montreuil, onde tudo é construído em função das cenas, Méliès<sup>199</sup> multiplica as experiências de *mise en scène*, sem nada deixar ao acaso. É aí que se inicia o esboço de um outro espaço, – o *espaço filmico* – resultante, justamente, da arquitectura do espaço pela luz e pela aplicação de técnicas e tecnologias, sendo que as primeiras – subsidiárias das formas e da percepção do mundo – são, incontestavelmente, mais relevantes do que as segundas para a emergência do filme como arte e expressão da vida. Na sua própria descrição da composição e preparação das cenas, Méliès escreve:

«A composição de uma peça, drama, fantasmagoria, comédia ou cena artística exige, naturalmente, a instalação de um cenário extraído da imaginação [...]. A *mise en scène* é igualmente preparada antecipadamente [...]» (Méliès, 1907a:206). / «[...] o rigor da perspectiva, o *trompe l'oeil* habilmente executado, associando a pintura aos objectos reais como nos panoramas, tudo é fundamental para dar uma aparência de verdade a coisas totalmente fictícias e que o aparelho irá fotografar com uma precisão absoluta. [...] Em questões materiais, o cinematógrafo deverá ir mais longe do que o teatro e não se limitar a aceitar o convencional» (Méliès, 1907a:207).

Méliès tem a convicção que «realizar o impossível» é fotografá-lo, dá-lo a ver. A tarefa de dar uma «aparência de realidade aos sonhos mais quiméricos ou às invenções mais inverosímeis da imaginação» (Méliès, 1907a:203) implica, no entanto, a mobilização da arte dramática, do desenho, da pintura, da escultura, da arquitectura, da mecânica, bem como outras artes e trabalhos manuais, em proporções idênticas e igualmente importantes. Citando Gregg Horowitz (1999), na recensão do livro *The Material Ghost: Films and Their Medium* (Gilberto Perez, 1998): «o que os filmes e os sonhos têm em comum é o facto de a intensidade do seu sentido ser justamente proveniente da sua impessoalidade [...]. No carácter impessoal do filme e do sonho, algo proveniente do mundo exterior à imaginação “humana” é representado e oferecido à imaginação» (Horowitz, 1999:382-383). Terá sido, portanto, Méliès que delineou, pela primeira vez, nos cenários do céu e do inferno, no esboço inventivo do universo visível e pela justaposição ou sobreposição de imagens na película, um *espaço imaginário*, em contiguidade com a ideia de outro espaço, até então vedado às artes: o *espaço exterior*, que pelo dom da imaginação, se transforma num *espaço outro interior*, tão ou mais incomensurável do que o universo.

A passagem do «teatro filmado» ao «filme» é marcada pela alteração da arquitectura do espaço das imagens. Antes de 1896, a lista de novidades dos catálogos de Méliès de

---

<sup>199</sup> Méliès esclarece que o teatro e o cinema foram ambos importantes na sua vida. «A minha carreira teatral e a minha carreira cinematográfica ocorreram em simultâneo. Estão interligadas de tal forma que é impossível separá-las» (Méliès citado por Deslandes e Richard, 1968:503).

*Grandes Truques para Cenas, Salões e Exibições*, inclui sobretudo maquinaria teatral e, inicialmente, apresenta apenas filmes de Edison. Mas, a partir de 1896, tem já o seu próprio catálogo de “*trucagens*”, com a particularidade de se tratar agora de uma outra magia: a magia do ecrã. Rodando as suas próprias fitas, Méliès contribui para instaurar o gosto do espectáculo, alimentando as imaginações<sup>200</sup>, nas não se limita apenas a recriar cenas de pura magia. Tal como os irmãos Lumière, filma os comboios que chegam à Gare de Vincennes ou de Joinville (e.g. *Arrivée d'un train - gare de Vincennes*, 1896), os barcos saindo do cais (e.g. *Déchargement de bateaux au Havre*, 1896) ou as cenas mundanas de actualidades (e.g. *Défilé de Pompiers*, 1897), entre os quais os cortejos do *czar* em Versailles ou no Bois de Boulogne (e.g. *Cortège du Tzar*, 1896). As actualidades nascem com o cinema. O cinematógrafo reproduz cenas naturais (cenas de rua, desfiles, cerimónias, cenas marítimas, etc.), captadas em todas as latitudes por fotógrafos que cederam ao fascínio do novo instrumento. «Um único e bom operador é suficiente para obter bonitas vistas, já que se limita a fotografar, ou antes a cinematografar, o espectáculo que tem diante dos olhos...» (Méliès cit. por Deslandes, 1963:59).

É certo que as designadas «actualidades reconstituídas» de Méliès, nomeadamente as «cenas da guerra greco-turca», constituem uma espécie de redenção para o mal proveniente da própria propaganda, já que, ao filmar a guerra greco-turca no jardim de uma casa burguesa de Montreuil, Méliès dá conta dessa mentalidade moderna<sup>201</sup> (marcada, ontem como hoje, pela incompreensão do que pode ser uma actualidade<sup>202</sup>) ao acentuar, mais uma vez, a capacidade de imaginação delirante do cinema. Méliès não disse, mas poderia muito bem ter dito: «Meus senhores, cinema e vida não podem senão tocar-se nessa dimensão

<sup>200</sup> «A 02 de Agosto de 1896, podemos ler no *L'Industriel Forain*, a seguinte publicidade: “Théâtre Robert-Houdin. Fotografias animadas. Fabrico especial de aparelhos e de vistas de toda a espécie. Os compradores podem ver todos os dias os nossos filmes, das 2 às 6 horas, no Teatro Robert-Houdin, ou à noite em representação. Todos os dias uma novidade”» (Deslandes e Richard, 1968:416-417).

<sup>201</sup> Muito tempo depois da escrita desta reflexão sobre a natureza do espaço em Méliès foi publicado o texto “*The «imponderable fluidity» of modernity: Georgese Méliès and the architectural origins of cinema*” de Brian R. Jacobson na revista americana *Early Popular Visual Culture*, Volume 8, Issue 2, May 2010, pp. 189-207.

<sup>202</sup> Num contexto diferente, seria particularmente interessante estabelecer uma análise comparativa com a actual informação televisiva, nomeadamente no uso que é feito da estrutura narrativa dramática. Ora, a denúncia de uma certa ambição que marca, desde sempre, os horizontes televisivos, já Méliès a tinha feito justamente nas suas «actualidades reconstituídas» mostrando, a quem o conseguiu ver, que, em questão de imagens, a *actualidade* nunca poderá deixar de ser isso mesmo: uma reconstituição confinada aos limites espaciais do ecrã e aos limites temporais relativos ao momento segmentado da sua captação. Sobre as actualidades à época de Méliès, um jornalista da época comenta, desta forma, as imagens da Coroação Rei Eduardo VII, e outras imagens ditas de actualidade: «Antes de mais a verdade! [...] Vós podeis contemplar a partir do vosso camarote ou na vossa cadeira de um *music-ball* célebre, a cerimónia histórica capada ao vivo pelo cinematógrafo e imediatamente reproduzida para vosso deleite. Por certo, mostrar-vos-ão qualquer coisa, mas essa “qualquer coisa”, passo a expressão, é da ordem da “simulação”, do “*trompe l'oeil*”, do teatro [...]. “As palavras, as palavras”, dizia Shakespeare; “Os gestos, os gestos”, diz Méliès. “... Eis o truque desvendado”» (Deslandes, 1963:66).

outra que é a mente, pela subtil e espantosa capacidade de memória e imaginação. Não há qualquer continuidade entre vida e cinema. Mas há uma contiguidade. O espaço do cinema é o espaço dos possíveis... no “jogo dos possíveis!”. Porque, qualquer que seja a actualidade cinematográfica, ela será sempre o resultado de um «recorte», um ângulo de visão, entre muitos possíveis. Deslandes sustenta que «a existência de “actualidades reconstituídas” ao lado de imagens de acontecimentos realmente captadas nos lugares e nos momentos da sua ocorrência (*Arrivée du Czar* ou *Vues de l'Exposition*), no catálogo da *Star-Film* é, em parte, resultado de impossibilidades de rodagem, materiais ou técnicas. No entanto, a linha que separa as «verdadeiras» e as «falsas» actualidades não existe» (Deslandes, 1963:64). Talvez nunca como hoje, esta afirmação tenha estado tão próxima da verdade. É, justamente, essa a questão. Méliès intuiu o estatuto da imagem do cinema, reificando-a no que ela tem de genuíno e poderoso; a sua dimensão de vestígio<sup>203</sup> do homem em particular, e da natureza em geral, no seu processo contínuo de irrupção do inesperado e do inultrapassável. Num contexto de abordagem específica do “cinema de guerra” português, João Mário Grilo reflecte, por sua vez, sobre o contributo das actualidades para a disseminação do «poder de condicionamento mental do cinema, que foi tão bem utilizado pela guerra e *para a guerra* [...]» (Grilo, 2006:51). Diz o autor que «[...] foi pelo cinema – como espectáculo global, siderante, agregando ficções e documentários – que a guerra do século XX (e mesmo de outros séculos) se tornou uma realidade palpável e reconhecível nas emoções das salas de espectáculos europeias e americanas» (Grilo, 2006:51), sublinhando assim, o carácter do cinema como «*acto de guerra*», no sentido de «dispositivo de diluição nos filmes nas pessoas e vice-versa» (cf. Grilo, 2006).

Paralelamente ao registo das actualidades, nas ficções, entre arabescos, fantasia e humor, Méliès esboça ainda, gradualmente, as fórmulas narrativas e as figuras essenciais que são hoje clássicas e incontornáveis, particularmente no cinema fantástico *mainstream*; magos, fantasmas, espectros, corpos decapitados (e.g. *L'Exécution de Marie Reine d'Écosse*), inventores e charlatães, levitações de objectos, animismos e personificações (e.g. a lua é um rosto humano). Fadas, feiticeiras, deuses e demónios são figuras que habitam, hoje como ontem, o universo do cinema, definindo uma outra abordagem do mundo, emoldurada por

---

<sup>203</sup> A noção de *vestígio*, que pode significar, também, *resquício* e, portanto *ruína*, pode adquirir aqui uma certa ressonância relativamente à noção de *História* de Walter Benjamin. «O anjo da história deve ter este aspecto. Quando, diante de nós, surge uma cadeia de acontecimentos, nesse momento vê ele uma única catástrofe, que incansavelmente acumula destroços sobre destroços (...). A tempestade arrasta-o irresistivelmente para o futuro, ao qual ele volta as costas, enquanto, à sua frente, cresce o monte de destroços. Isso a que chamamos progresso é a tempestade» (Benjamin, S/d.b:8). – Ref Bib S/d b – “Über den Begriff der Geschichte”, *Gesammelte Schriften I*; (Tradução portuguesa de Maria Filomena Molder: “Sobre o conceito de História”, Texto não publicado à data da escrita desta nota).

mitos e cenários góticos e mediatizada pelas máquinas de cena e pelas «trucagens» que constituem, muito provavelmente, momentos originários de passagem, da representação perspéctica do espaço realista para a apresentação de um espaço outro, ideal ou virtual – espaço infinito da imaginação – que se socorre, desde então, dos mais elaborados efeitos visuais.

O que é relevante, no caso de Méliès, é o facto de ser a *mise en scène* que permite potenciar uma tecnologia (e.g. cenários, estúdio, câmaras, etc.) especificamente criada para a produção de um espaço imaginário do cinema. Deste modo, entre o palco do Teatro Robert-Houdin, especialmente construído para a prestidigitação, e o *plateau* do Estúdio de Montreuil, há mais semelhanças do que diferenças. O Estúdio de Montreuil, onde Méliès produziu a maior parte dos seus filmes a partir de 1897, é considerado por Deslandes «um segundo Teatro Robert-Houdin». Construído em ferro envidraçado, o *Théâtre des Variétés Artistiques*, situado em Montreuil, é um espaço desenhado para a rodagem de filmes fantásticos, e tal como no *Théâtre Robert-Houdin*, não faltam ali, os alçapões essenciais para fazer aparecer ou desaparecer as figuras infernais, nas fantasmagorias. Há, ainda, os espaços entre dois bastidores, por onde se deixam cair os cenários nas mudanças de cena e uma grelha colocada na parte superior, que assegura a realização de manobras que exigem força; desde os voos oblíquos dos anjos ou das fadas, aos carros voadores. Telas panorâmicas e projectores eléctricos estrategicamente colocados concorrem, igualmente, para a construção de imagens que são, como podemos ainda hoje testemunhar pelos filmes, autênticas aparições (cf. Deslandes, 1963).

Segundo Georges Sadoul (1904-1967) foi Méliès que transformou o cinema num espectáculo, ao adaptar os meios do teatro ao filme (cf. Sadoul, 1948), enquanto Nicholls é peremptório na afirmação de que os efeitos especiais nascem em 1894, com a projecção das primeiras fotografias animadas. Revelando, desde logo, as possibilidades quase infinitas de criação de outras dimensões e espaços, virtuais e imaginários, o cinema fantástico é, portanto, tão velho como o próprio cinema. Nicholls acrescenta que a dimensão fantástica está implícita na natureza do próprio filme, e não é coincidência que, entre os primeiros realizadores, estejam nomes de mágicos profissionais. «A acção pode ser mais lenta ou acelerada, [mas] podemos fazer aparecer ou desaparecer pessoas, a escala pode ser de tal forma alterada que os seres podem parecer gigantes ou anões; a dupla exposição permite a um actor desempenhar dois papéis em simultâneo» (Nicholls, 1984:12), etc. A origem de tais efeitos visuais, que estão hoje absolutamente naturalizados pela acção de transparência da técnica, remonta efectivamente ao final do século XIX. Com a sua mecânica, a



electricidade, as superfícies deslocáveis e os alçapões, Méliès inicia a viagem em direcção ao moderno cinema de ficção. Mas, contrariamente à opinião generalizada, o que é específico do cinema de Méliès e pertence, de alguma forma, à essência do cinema, não é o chamado dispositivo tecnológico, mas a sua articulação com a suposta “técnica” da “ilusão” associada à descontinuidade ou continuidade no *raccord*, e que Méliès terá descoberto por acaso, durante uma avaria da câmara que provocou uma interrupção do *continuum* da imagem captada.

A teoria mais comum sobre a ilusão cinematográfica estabelece que a ilusão peculiar do filme é a de que o espectador presencia os eventos, observando a partir da posição inicialmente ocupada pela câmara. Béla Balázs, por exemplo, diz que a câmara coloca ilusoriamente o espectador «no meio da acção reproduzida no espaço ficcional do filme» (cf. Balázs, 1931:50). Enquanto Panofsky considera que o espectador só fisicamente ocupa um lugar fixo. Do ponto de vista estético ele está em movimento, porque o seu olhar se identifica com o olho da câmara cuja direcção e distância mudam continuamente. Além disso, o próprio espaço está em movimento.

«Não são apenas os corpos que se movem no espaço, mas o próprio espaço que se aproxima ou se afasta, desvia-se, dissolve-se e recristaliza-se manifestando-se pela locomoção controlada e a focagem da câmara, através do corte e montagem ou dos diferentes planos. Isto para não mencionar os efeitos especiais, nomeadamente as visões, ou transformações, os desaparecimentos, as cenas em câmara lenta ou movimento acelerado, as inversões e trucagens filmicas» (Panofsky, 1934:19).

Na perspectiva de Panofsky, o cinema inaugura um mundo de possibilidades completamente impossíveis de concretizar num palco teatral, sobretudo ao nível da «dinamização do espaço e, por conseguinte, [da] espacialização do tempo» (cf. Panofsky, 1934:18). Deste modo, o cinema é uma excelente metáfora para a relação *sui generis* que doravante se estabelece entre imagem e espectador, embora, do ponto de vista cognitivo, os mecanismos de identificação e projecção defendidos por Balázs e Panofsky – bem como pelas correntes teóricas estruturalistas e psicanalíticas –, sejam contestados por autores como Gregory Currie.

Currie (1995) rejeita o que designa por «doutrina do ilusionismo» relativamente ao filme e estabelece uma distinção entre duas versões de ilusionismo habitualmente consideradas e defendidas pelas teorias do cinema; a) «a ideia de que o filme cria a ilusão de presença e realidade dos eventos ficcionais que retrata», e b) «a ideia de que o mecanismo básico do filme cria a ilusão de movimento». Diz o autor que «a resolução desta questão

requer a distinção entre ilusões cognitivas e ilusões perceptivas» (Currie, 1995:21). O argumento de que o filme provoca *ilusões cognitivas* inclui *falsas crenças* de que as personagens e cenas representadas são reais (ou representações da realidade); “acreditar que um homem pode voar” ou que “estamos a olhar para um espaço privado” ou para um espaço Renascentista, são exemplificativos. À ideia de que o filme induz falsas crenças, Currie chama “*ilusionismo cognitivo*”. Mas nem todas as ilusões são cognitivas. No caso da ilusão de Müller-Lyer, já anteriormente referida, sabemos que as linhas têm a mesma extensão, apesar da ilusão em contrário. *I. e.*, a aparência visual do fenómeno não depende de qualquer tipo de crença. Também a *ilusão perceptiva* do cinema é uma tese que pressupõe que vemos o movimento no ecrã, mas na verdade não o vemos. Este tipo de ilusão perceptiva «ocorre quando a experiência representa o mundo de uma determinada forma, quando, na verdade, o sujeito não acredita que ocorra deste modo» (Currie, 1995:29). Currie discorda, no entanto, de todos os que utilizam este argumento para defender que o cinema é uma ilusão neste sentido, e refuta, também, o argumento de que a (alegada) verdade do «ilusionismo perceptivo», ainda que possa ser verdadeiro, não pode suportar o «ilusionismo cognitivo». Isto é, o cinema não é uma forma de ilusão cognitiva, porque não depende de qualquer forma de crença, mas de um mecanismo de imaginação. Esta perspectiva parece estar, aliás, em conformidade com as mais recentes propostas cognitivas, no domínio da imaginação, mas marginaliza outras questões, menos tangíveis, incritas na dimensão visual do filme e que ultrapassam o domínio da visibilidade.

Justificando um retorno à questão do essencialismo no cinema, já antes colocada por Bazin, Gregory Currie (1995) sublinha que o filme é um «meio visual» e, apesar da eventual contribuição de outros atributos (e.g. som, palavra, etc.) no trabalho de criação, e outros sentidos (e.g. audição, tacto, etc.) no processo de percepção, a obra cinematográfica, «não pode deixar de ter características visuais. [...] Sem propriedades visuais [a obra] seria um falhanço, e não teria qualquer valor cinemático» (Currie, 1995:3, 5). Ora, é possível identificar já esta essencialidade de cinema nas imagens do cinema dito primitivo, que inclui a projecção e o movimento (numa perspectiva construtivista de representação mental, no sentido que lhe dá Julian Hochberg), características que o distinguem da pintura, da fotografia, da escultura, etc. Mas o cinema é uma arte cumulativa, que nos incorpora e que nós próprios incorporamos. Não deve, portanto, ser reduzida a um conjunto de mecanismos e funções passíveis de descrever ou reproduzir. A história do cinema e as histórias dos filmes revelam bem o contributo desse vasto domínio da experiência. Veja-se o caso do iniciando Méliès.

Com o truque da substituição de personagens, que Méliès viria a utilizar com frequência, verifica-se a primeira ruptura física, mas também visual, com o espaço, até então contínuo e fixo da “cena teatral”<sup>204</sup>. Resultado de um acaso, a fragmentação e a descontinuidade do espaço da cena teatral provocam algum desconforto no olhar. Proliferam os discursos sobre «a mudança dos modos de percepção» (Banda & Moure, 2008) e, a partir de então, as questões da opacidade e/ou transparência da técnica passam a ser «uma preocupação de todo aquele que compõe um tema cinematográfico de fantasia [...], procurando antes de mais fazer desaparecer o esqueleto do cenário sob os delicados arabescos nos quais ele se dissimula...» (Méliès citado por Deslandes, 1963:23). O espaço do cinema constitui-se como receptáculo transparente de um outro espaço construído à imagem e semelhança do espaço do real, mas infinitamente mais denso e labiríntico. Desde os seus primeiros anos, o cinema procura «olhar para a vida, tal como o olho humano o faz» (Greenberg, 1975:5); a câmara organiza as «percepções» de forma a mimar a inteligência, guiando a «lente humana» (o olho) e a retina (a tela do cérebro), no esboço e projecção de uma imagem da humanidade, por vezes excêntrica e estranha, outras de um amplo realismo. Contrariamente à ideia de primitivismo das imagens, o cinema dos irmãos Lumière, de Méliès, de Paul e de Porter, tal como os filmes de Griffith, Eisenstein ou Pudovkin comprovam, desde logo, a sua modernidade, pela exploração de técnicas que interrogam os mecanismos mais básicos da nossa percepção, e as operações mais complexas do pensamento. *Close-ups*, *fades*, *flashbacks*, *dissolves* e *cuttings* parecem-nos, em tudo, similares às formas processuais da memória que permitem manter a coerência da nossa experiência. As imagens do cinema são, portanto, treinos para a vida.

A tão reclamada correspondência entre o olho humano e a lente da câmara de filmar (cf. Greenberg, 1975) – metáfora que Dziga Vertov (1896-1954) utiliza em *The Man with a Movie Camera* (URSS, 1929) – transforma o cinema na forma de arte que, aparentemente, reflecte, de forma consistente, o estilo único e a nossa própria (humana) forma de organizar a experiência, recordando-nos, constantemente, o que é *estar no interior do mundo* e no *interior de nós próprios*. É um território novo e algo perigoso, aquele que o cinema percorre, os lugares possíveis de emergência do «[...] homem máquina, do homem

---

<sup>204</sup> Méliès descreve a invenção deste procedimento da seguinte forma: «[...] Uma avaria do aparelho que utilizava inicialmente (máquina rudimentar na qual a película muitas vezes de rasgava ou se “recusava” a avançar) produziu um efeito inesperado; quando fotografava prosaicamente a praça da Ópera, e após uma dessas paragens involuntárias, foi necessário um minuto para desbloquear a película e recolocar o aparelho a funcionar. Durante esse curto espaço de tempo, transeuntes, autocarros e automóveis mudaram de lugar. Ao projectar a fita, colada no ponto onde tinha parado anteriormente, vi subitamente um autocarro Madeleine-Bastille transformar-se em carro fúnebre e os homens transformados em mulheres. O truque por substituição, dito truque de paragem, tinha sido descoberto» (Méliès, 1907:105).

sem sentimento. *L'Homme à la Caméra* será [deste modo] o epítome [e o culminar] da modernidade» (Aumont, 2007:26). Vertiginosas sequências de imagens concorrem com o pensamento, em velocidade e imaginação.

Fonte de associações e, no entender de Greenberg (1975), forma poderosa de aceder ao inconsciente, «os filmes, tal como os sonhos da vigília [que convertem frequentemente ideias abstractas em jogos visuais], constituem interpretações de cada um dos aspectos das nossas vidas – as inquietações do passado, as preocupações do presente, as angústias perante o futuro, os conflitos, e as nossas aspirações tateantes em direcção à luz» (Greenberg, 1975:3). Currie (1995) reclama alguma prudência na correspondência entre a câmara e o suposto «"olho interno" por meio do qual percebemos as imagens internas» (cf. Currie, 1995:27), em parte porque, no caso das imagens do sonho, é a personagem do *eu* que se encontra no centro da acção e das preocupações, ao contrário do filme que pode *suprimir* a consciência do *eu* em benefício da ficção. Apesar da complexidade da relação entre imagens mentais e imagens oníricas, pelo que é controverso afirmar que o cinema reduz o espectador à condição de sonhador, Currie reconhece que a analogia com o sonho constituiu a base e o estímulo ao desenvolvimento de teorias psicanalíticas do filme.

Da mesma forma, ainda que possa não ser inteiramente verídica e universal, há na consideração de Bergson segundo a qual, na origem dos sonhos, estão, frequentemente, sensações provocadas pelos ecos da realidade (e.g. a luz, o som, etc.), o reconhecimento de um indício da liberdade interpretativa provocada pelo sonho, onde «a memória é menos prisioneira da acção» (Bergson, 1901:102). A ideia de que os sonhos entram pelos olhos (a luz provoca os sonhos; a luz da lua provoca aparições e fantasmagorias, etc.) tem, aliás, o seu análogo no ouvido. Também este tem as suas sensações interiores. Sublinhando que, durante o sono, o cérebro continua a captar os ruídos exteriores e a luz (factos que estão, aliás, comprovados cientificamente), Bergson conclui que, o som do vento, o ruído de uma porta que range, a gama cromática misturam-se, e tudo o sonho converte em conversa, gritos, formas<sup>205</sup>. Com a particularidade de, no sonho, toda a memória e interpretação da sensação visual e auditiva reconquistar uma certa liberdade; «[...] o ritmo da memória interpretativa não adopta o ritmo da realidade, e as imagens podem lançar-se numa rapidez vertiginosa, como fariam as imagens de um filme cinematográfico, se não regulássemos o seu encadeamento temporal» (Bergson, 1901:114). É, aliás, essa libertação dos

---

<sup>205</sup> Cf. Bergson, Henri (1901). “Le Rêve” (Conferência proferida no Institut Général Psychologique, em 26 de Março de 1901) in Bergson, Henri (1919). *L'Énergie Spirituelle, Essais et Conférences*, Paris, 2.<sup>ème</sup> Edition Librairie Félix Lacan, pp. 91-116.

constrangimentos da visão perante a realidade, que permite à câmara alargar, manipular ou subverter a imagem pessoal e familiar do mundo. A afirmação é frequente no contexto das teorias psicanalíticas, como é o caso de Greenberg –, pelo que se percebe muito bem o interesse da sua estreita ligação com o campo discursivo das Humanidades.

A ideia de que os filmes são como os sonhos é um argumento frequente, na medida em que, diz MacDougall, perante as imagens, somos «destituídos de qualquer vontade» (MacDougall, 1998). O autor acrescenta ainda que outra explicação plausível para a similaridade pode estar no facto de os filmes criarem sínteses variadas dos modos de representação, que imitam os modos de representação mental, já que, embora predominantemente visual, um filme é também auditivo e narrativo, recorrendo a processos eminentemente cognitivos. «Os filmes percorrem os diferentes registos cognitivos de uma forma que consideramos incontestavelmente familiar, de tal modo que, mesmo as pessoas que nunca viram filmes antes, rapidamente os compreendem, apesar dos códigos culturais específicos de narração e montagem» (MacDougall:1998:239).

É claro que a imagística da mente é muito mais complexa e menos sistemática do que a imagística visual do cinema e, portanto, a comparação só pode ser estabelecida a um nível superficial da *representação* e do *visível*. Mas perceber que o filme pode reflectir e transmitir a memória de espaços, em imagens, palavras e movimento, e que tais elementos interferem no processo de afecção, pode ser indício da influência que os processos da mente tiveram na génese das artes, das imagens visuais e, do cinema em particular, independentemente das épocas ou tecnologias. Neste contexto, o argumento de Gregory Currie (*Image and Mind: Film, Philosophy and Cognitive Science*, 1995) a favor do realismo sustentado pela questão da *semelhança* (e não pela *transparência* ou a *ilusão*) permite-nos, talvez, compreender porque é que, embora Georges Méliès tenha chegado apenas onde a tecnologia da época lhe permitiu chegar (e.g. objectivas, filme, etc.), a relação que estabelece entre uma técnica cinematográfica emergente e a tecnologia protésica da visão e da percepção, abre desde logo, às imagens ditas «mecânicas», a possibilidade da sua inscrição no sistema das artes, mas também a possibilidade da sua problematização científica e filosófica. Esta mesma ideia é veiculada por Cohen-Séat, para quem as imagens do cinema e a visão do mundo que elas apresentam, ultrapassam vertiginosamente todos os possíveis efeitos da mecânica e do suporte em filme.

«Nessa aventura, sob os julgamentos conscientes que regem uma sensação habitual, sob os nossos raciocínios (argumentos) dobrados a tal ou tal hábito, sob as nossas induções elaboradas e sob um certo número de integrações do

nosso olho mental, adivinhamos já julgamentos inconscientes, induções inconscientes, silogismos originais e secretos, em seguida glosas (comentários) e interpolações; ou, ao contrário, supressões críticas de sensações interpoladas no real por uma qualquer imperfeição ou preconceito (decisão firme) das nossas faculdades [...]» (Cohen-Séat, 1946:26).

Através do processo dialéctico do pensamento, o cinema estabelece uma nova morfologia do mundo e da própria imaginação do homem, que tem repercussões físicas (sociais) e metafísicas. «[...] Certas influências fisiológicas que a natureza limitava até agora às consciências individuais, encontraram no filme o instrumento de uma espécie de virulência, e podem deixar na vida colectiva os traços da sua passagem» (Cohen-Séat, 1946:29). O cinema de propaganda de Leni Riefenstahl (1902-2003), que durante décadas foi amaldiçoado e que, mesmo hoje, a uma distância temporal considerável, continua a agitar as consciências, tal é a crença no poder das imagens, é exemplo dessa “virulência” do cinema que alguns teóricos e comentadores estendem ao cinema soviético e, em particular, a Sergei Eisenstein. Diz Cohen-Séat: «esta vida colectiva não afecta apenas um grupo, nem mesmo um povo, mas massas de grupos e de povos», *i. e.*, numa única palavra, a humanidade. Mas é preciso dizer que, a maior potência do filme não está no perigo da sua instrumentalização, mas justamente na capacidade de mostrar a impotência das imagens, perante as realidades mais trágicas da vida. O filme de Alain Resnais, *Noite e Nevoeiro* (*Nuit et Brouillard*, França, 1955), vestígio de uma realidade irrepresentável é exemplo do limite mudo das imagens. É um dos casos em que o cinema revela, não o seu poder, mas a nossa infinita fragilidade.

Voltando às questões positivistas da percepção, o progresso da óptica aplicada influenciou os modos de representação e os níveis de visibilidade, aumentando a similitude entre a realidade e as suas imagens, para níveis nunca antes alcançados. Inicialmente, os cineastas foram constrangidos a verem pelos limitados «olhos» do cinematógrafo, já que dispunham somente de objectivas de curto alcance, muito pouco luminosas. Deste modo, o espaço no cinema só é gradualmente amplificado, à medida que se desenvolvem novas objectivas com maior alcance e maior luminosidade. Em 1917, com o aperfeiçoamento da lente Zeiss Tessar<sup>206</sup>, a abertura máxima passa de f/6.3 para f/4.5, o que equivale a uma maior luminosidade. Cada redução no número da escala do diafragma corresponde a um aumento equivalente ao dobro da luz incidente sobre o filme, o que permite captar imagens em condições de menor iluminação, mas também aumentar a profundidade de campo e fixar mais facilmente o movimento. Quanto à lente Tessar f/2,8, cujas características se aplicavam especialmente ao cinema, só aparece em 1930. O seu ângulo útil não é mais de

---

<sup>206</sup> Lente concebida pelo físico alemão Paul Rudolph (1858-1935), em 1902, para a empresa de Carl Zeiss.

30 graus e, para captar melhor os objectos ou os rostos, a câmara tinha de se aproximar deles. Assim nasce o grande plano. «Sobre o ecrã proliferam os grandes planos» (Deslandes e Richard, 1968), imagens singulares que «aprendemos a integrar numa cena coerente», ainda que sem qualquer consciência do complexo processo psicológico envolvido. Balázs regista a inquietação do público, num cinema de Hollywood, quando, pela primeira vez, David W. Griffith (1875-1948) mostrou um sorriso desproporcional, num rosto gigantesco, acrescentando que nos resta saber através de que complexa evolução da nossa consciência, aprendemos a associação visual das ideias. «[...] É espantoso, até que ponto aprendemos, em poucas décadas, a ver imagens em perspectiva, imagens metafóricas e simbólicas, e a forma fantástica como desenvolvemos a nossa cultura e sensibilidade visuais» (Balázs, 1931:35).

Balázs não tem dúvidas que uma das particularidades do filme, desde os seus primórdios, foi justamente a capacidade de “fazer magia” e realizar “milagres”, com o auxílio de uma técnica, ainda que não reconheça, na obra de Méliès, mais do que uma arte do «teatro fotografado» (cf. Balázs, 1931:29). Apesar das limitações de ordem técnica Méliès soube «explorar», pela forma inventiva das suas imagens, um espaço imaginário, «enviando o homem para a Lua», provocando, talvez, o mesmo fascínio que *2001, The Space Odyssey* (Stanley Kubrick, EUA, 1968) provocaria nos espectadores seus contemporâneos, em plena era pró-espacial. André Gaudreault (*Cinéma et attraction, Pour une nouvelle histoire du cinématographe*, 2008) sustenta justamente que o cinema de hoje é o resultado do cinema de ontem e que é importante perceber que *Voyage dans la Lune* (Georges Méliès, 1902) explica, de alguma forma, *Star Wars* (George Lucas, EUA, 1977) e representa a sua origem. Nos anos seguintes à realização de *Voyage dans la Lune*, as projecções ganham em interesse com a utilização de grandes planos, embora as mudanças de escala e a utilização de *inserts* causem no espectador da época algum desconforto e desagrado. Começa então a mostrar-se o movimento de aproximação das personagens, «utilizando um suporte com rodas», marcando a relevância dos movimentos de câmara (e, sobretudo, do *travelling*), na arquitectura de um *espaço* que liberta o filme, pouco a pouco, dos limites do quadro teatral e do *proscenium*.

Por outro lado, é importante referir que o interesse de Méliès pelo mundo da fantasia, tão particularmente associado ao desempenho e aperfeiçoamento das máquinas e dos mecanismos de cena, não significa, necessariamente, um afastamento do real. Nos filmes de Méliès não há propriamente autómatos. As personagens de Méliès não são «peças» mecânicas, embora possam beneficiar da inserção protésica de dispositivos dessa

natureza. As figuras de Méliès são os primeiros «andróides<sup>207</sup>», porque beneficiam da mecânica apenas para melhor representarem a natureza orgânica da vida, expressa nos seus movimentos e transformações. A analogia com o filme que continua a marcar a modernidade da ficção-científica no cinema (Stanley Kubrick, 2001, *Space Odyssey* EUA, 1968) são inevitáveis. O “embrião” de Hall está já nesses primeiros anos do cinema, de grande imaginação, onde foi possível levar o homem à lua em poucos segundos. Onde a lua antropomorfizada assumia a forma de um rosto humano suspenso no espaço, engolindo o foguetão. Mundos possíveis e ambíguos de seres mutantes e clones – sonhos (ou pesadelos) de imortalidade – estavam já nas imagens de fadas, monstros, diabos e fantasmas, que Méliès convocava continuamente, sondando inadvertidamente a possibilidade de existência de uma ponte entre o mundo dos homens e o mundo etéreo dos deuses ou demónios. A *técnica* teria de esperar largas décadas pela *tecnologia* para mostrar, e nem sempre de forma interessante, uma «inteligência artificial» que é uma dupla face do humano, e cujo efeito prometeico se agiganta cada vez mais (veja-se o caso de *Matrix*, já anteriormente referido). Mas, entretanto, tal não impediu que o homem do princípio do século XX, «sonhasse» perante as imagens, na medida em que os filmes parecem conceder-nos, desde sempre, onisciência e onipotência:

«Somos Deuses Imortais, observando as personagens a viverem as suas angustiadas [e angustiantes] vidas em 90 minutos... A arte não torna o artista imortal, mas faz a audiência sentir-se imortal. [...] Deixamos os filmes começarem onde nós parámos: o cinema parece pensar como nós e, portanto, é extraordinariamente fácil deixá-lo pensar – e viver – por nós [...]. As personagens estão confinadas à pequena dimensão e aos limites do ecrã. O homem que avança para o cadafalso em *Intolerance* [D. W. Griffith, EUA, 1916] não sabe que o perdão está iminente» (Greenberg, 1975:6-7).

Mas o espectador tem esse conhecimento e, perante as imagens, pode exercer incondicionalmente o seu poder de condenar ou ilibar.

---

<sup>207</sup> O conceito de andróide (do gr. *Anér*, *andrós*, «homem» + *eîdos*, «aspecto; forma») remete para o autómato com figura humana, mas pode significar, também, em sentido figurado, o fantoche ou títere. Pela sua ambiguidade, as personagens de Méliès podem assumir, frequentemente, essa duplicidade.



Se, no final do século XIX, entre fonógrafos, raios X<sup>208</sup>, electricidade e T.S.F, o mundo conhece e admira, pela primeira vez, a magia do som e das imagens, tornada possível pelos desenvolvimentos da ciência e a sua aliança com as técnicas e a tecnologia<sup>209</sup>, nos anos seguintes, descobre que o dispositivo é mais do que uma máquina mágica. É um processo de «invenção» permanente do futuro, na medida em que, desde as encenações mágicas de Méliès ao realismo dos irmãos Lumière, o cinema afigura-se como uma alquimia que “transmuta” o real nas (suas) imagens que são, ao mesmo tempo, espaços, memórias e pensamentos.

A correspondência dos Lumière, publicada pela primeira vez em 1994, pelos *Cahiers du Cinéma*, mostra que os meses que antecederam a primeira projecção pública do cinematógrafo foram particularmente efervescentes. O processo de desenvolvimento da máquina foi concomitante com o aperfeiçoamento e a transformação do suporte em celulóide. As questões sobre o processo, as solicitações de informação para publicação em revistas, sobretudo de carácter técnico e científico (e.g. *British Journal of Photography*, *Révue Générale des Sciences*, *La Nature*<sup>210</sup>, etc.), bem como os pedidos de informação e as encomendas, são uma constante, mostrando que, apesar do relativo sucesso de outros dispositivos de captação ou projecção de imagens (e.g. *Cinetoscope*, *Bioscope*, etc.), o cinematógrafo prometia já algumas diferenças significativas e aliciantes, nomeadamente o facto de poder captar e projectar as imagens, alargando assim a possibilidade relativamente ao carácter de espectáculo (cf. Rittaud-Hutinet, 1994:33).

---

<sup>208</sup> Numa carta datada de 1 de Fevereiro de 1896 (cerca de um mês depois da apresentação pública do cinematógrafo), dirigida a H. Vera, Auguste Lumière escrevia o seguinte: «Fez bem em enviar-nos o tubo “Crooks”, que conseguiu obter [...]» (Lumière apud Rittaud-Hutinet, 1994:112). A Lumière referia-se, é claro, ao tubo de raios catódicos que produzia os raios X. Ora, segundo, Rittaud-Hutinet, Auguste Lumière foi também pioneiro nesta área. «[Lumière] produziu o primeiro Raio-X de uma fractura [...]. Os Raios-X tinham sido recentemente descobertos e eram objecto de um entusiasmo público considerável. Na *Revue Encyclopédique* de 28 de Março de 1896, caricaturavam-se as cafetarias que ofereciam aos seus clientes espectáculos de cinema e radiografias [...]» (ibidem, 112).

<sup>209</sup> Na América como na Europa (França, Inglaterra), desenrola-se a «guerra» da tecnologia, em que, cada vez mais aparelhos – de captação, projecção ou com ambas as funcionalidades – surgem no mercado, com maior ou menor aperfeiçoamento da imagem. Há também a «guerra» das patentes e dos «direitos» de autor sobre os aparelhos, cujas características técnicas eram, evidentemente, muito semelhantes entre si, ao ponto de se alegar frequentemente o crime de contrafacção. Muitos desses aparelhos resultaram de pequenas ou grandes alterações aos modelos anteriores, cujos proprietários nem sempre estavam dispostos a vender. Foi o caso de Thomas Edison, na América, que chegou a processar diversas companhias de espectáculos pela utilização abusiva e a “falsificação” do *peepshow* designado por *Kinetoscope*. Edison exigiu também, frequentemente, o pagamento de direitos de autor e a utilização dos seus aparelhos em condições de projecção estabelecidas contratualmente.

<sup>210</sup> É justamente em *La Nature* (12 de Outubro de 1895) que Louis Lumière publica um texto de descrição técnica pormenorizada do cinematógrafo. O texto, sob o título “The Cinematograph” foi publicado em Apêndice I na obra *Auguste and Louis Lumière: Correspondances 1890-1953* (1994) de Jacques Rittaud-Hutinet, pp. 301-302.

Nunca como então a reprodução da realidade de todos os dias, fora tão fascinante. Os mesmos homens para quem os espaços da rotina diária eram totalmente «invisíveis» fascinavam-se com a representação desses mesmos espaços, olhados agora, como que pela primeira vez... Estranho poder esse do cinema que, provocando embora um efeito de estranheza e rejeição da sua própria imagem, quando captada, permitia ao homem o completo reconhecimento dos espaços que o rodeavam, e dos seres que o habitavam, incluindo plantas e animais. A particularidade dos filmes Lumière, à semelhança de outros produzidos em simultâneo, é o facto de terem sido rodados em «*plein air*» sendo, portanto, assumidamente «realistas», no sentido baziniano do termo, embora este não tenha sido o único motivo do seu sucesso.

Depois das primeiras apresentações do cinematógrafo no *Grand Café*, Georges Méliès propõe a Antoine Lumière (1840-1911)<sup>211</sup> a compra de um cinematógrafo. O próprio confirma, em 1937, esta tentativa, à qual Lumière responde negativamente, tendo argumentado com o facto de se tratar de um aparelho destinado apenas a estudar o movimento e a fisiologia. Embora tenha sido aperfeiçoado e divulgado através de um conjunto de demonstrações semi-públicas que o tornaram famoso em todo o mundo no decorrer do ano de 1895, só em 1896, o cinematógrafo seria explorado comercialmente, com a consequente divulgação nos cinco continentes (cf. Rittaud-Hutinet, 1994).

Em 30 de Dezembro de 1895, dois dias depois da apresentação pública no *Grand Café*, Jules Carpentier<sup>212</sup> escrevia a Louis Lumière, no seguintes termos: «Meu caro amigo, o seu cinematógrafo acaba de entrar numa nova fase, e a primeira noite foi um enorme sucesso» (cf. Rittaud-Hutinet, 1994:83). Em nota explicativa, o editor acrescenta: «o sucesso foi tal que Georges Méliès e outros ofereceram enormes quantias de dinheiro para adquirirem a máquina. Antoine Lumière recusou todas as ofertas» (Rittaud-Hutinet, 1994:84). Em carta datada de 28 de Novembro de 1895, Auguste Lumière escreve em

---

<sup>211</sup> É Antoine Lumière (1840-1911), pai de Auguste e Louis Lumière, inicialmente ligado à produção de chapas fotográficas, que promove a primeira sessão pública do Cinematógrafo no *Salon Indien* do *Grand Café*, a 28 de Dezembro de 1895. Terá sido também Antoine Lumière que pronunciou a célebre sentença de que o cinema não teria futuro, em resposta a Méliès: «Meu caro jovem, agradeça-me. A minha invenção não está à venda e, para si, seria a ruína. O cinematógrafo pode ser explorado durante algum tempo, como curiosidade científica. Para além disso, não terá qualquer futuro comercial» (cf. Lumière apud Sadoul, 1946:2).

<sup>212</sup> Jules Carpentier (1851-1921), proprietário de uma fábrica de engenhos, foi responsável pelo fabrico de cinematógrafos para os irmãos Lumière, e pela sua venda em Paris. A correspondência trocada com os irmãos Lumière incide, frequentemente, sobre questões técnicas – problemas e soluções – decorrentes do fabrico das máquinas. (cf. Rittaud-Hutinet, 1994). Para informação biográfica um pouco mais detalhada consultar Mannoni, Laurent: “Jules Carpentier” in <http://www.victorian-cinema.net/carpentier.htm> (acedido em 15 de Julho de 2009).

resposta a Robert William Paul<sup>213</sup>: «Não manufacturamos filmes para o *kinetoscópio*, mas em breve colocaremos no mercado uma máquina sob a designação de “Cinematógrafo”, para a qual faremos os nossos próprios filmes» (Lumière apud Rittaud-Hutinet, 1994:54). Fala-se também da utilização de um aparelho de projecção cinematográfica de origem inglesa, por Méliès, em Fevereiro de 1896 – o *Bioscope Paul*. Mas é a 5 de Abril de 1896 que o Théâtre Robert-Houdin divulga, pela primeira vez, no seu programa, o *Kinétograph*<sup>214</sup>, «aparelho americano aperfeiçoado [de que Méliès reivindica a invenção<sup>215</sup>], que mostra fotografias animadas em tamanho natural, sem qualquer trepidação» (Deslandes, 1963:26). Nesta altura, Méliès não dispõe ainda de filmes próprios. O primeiro terá sido *Une partie de cartes* (França, 1896)<sup>216</sup> e, tanto quanto se sabe, só em Agosto de 1896 Méliès começou a projectar e a vender as suas «imagens personalizadas». Embora frequentemente associado às imagens de fantasia e ilusão, Méliès trabalhou sempre em função de um certo «realismo fantástico» (Ezra, 2000), jogando com as fronteiras entre realidade e representação, facto e fantasia, através da mobilidade do cenário face à câmara fixa e do movimento dos actores e dos diversos objectos frente à tela fixa. Jacques Malthetec (1985) fala justamente da importância do cenário (que em Méliès era, frequentemente, uma tela pintada em cinzento, para evitar as falsas tonalidades desencadeadas pelo filme a preto e branco) na questão da organização do espaço em Méliès.

A execução dos cenários do cinema primitivo repousa, frequentemente, sobre as linhas da perspectiva. É frequente a descrição segundo a qual as linhas de fuga unem-se segundo um ponto de vista singular que é o da câmara, situada um pouco recuada e sobre a

<sup>213</sup> Robert-William Paul (1869-1943), «fabricante de instrumentos científicos, estabelecido em Hatton Garden, em 1891, aperfeiçoou uma cópia do “kinetoscópio” de Edison, dele tendo produzido cerca de sessenta exemplares, em 1895, designando-o por “teatógrafo” ou “animatógrafo”» (Rittaud-Hutinet, 1994:55).

<sup>214</sup> Deslandes cita o artigo da *Photo-Gazette* de 25 de Junho de 1894, que publica a seguinte descrição do Kinétographe e do Kinétoscope: «O Kinétographe é um pequeno aparelho de dois pés de comprimento por três de largura, contém uma bobine de película sensível que se desenrola por detrás de uma abertura pela qual a objectiva projecta a imagem. A película não se desenrola num movimento contínuo, mas pára ao sexagésimo momento de cada segundo; a imagem é impressionada, a película avança dois centímetros, pára de novo e produz, assim, de trinta e cinco a cinquenta clichés por segundo.... A fita obtida por este processo é imprimida sobre uma segunda película, e o rolo de positivos é visto através do Kinétoscope, observando o quadro por uma pequena fenda que se encontra na parte superior do aparelho. Neste aparelho, a fita desenrola-se continuamente e já não com intervalos de paragem como no Kinétographe...» (Deslandes, 1966:217).

<sup>215</sup> Méliès aperfeiçoou e utilizou o *Kinotograph* na captação de imagens. Durante uma avaria, que durou cerca de um minuto, descobre o truque decorrente do simples corte, já referido; desde então, a ilusão e o truque da substituição da mulher pela cadeira, seria o mote para muitas aparições/desaparições nos seus filmes, dispensando, deste modo, os dispositivos mecânicos anteriormente utilizados no palco do teatro. Sobre a autoria do *Kinotograph*, Georges Méliès disse à publicação *Noir et Blanc* de 10 de Julho de 1929: “Em três meses terminei o meu aparelho, antecedendo em alguns dias a Pathé e a Gaumont que se tinham lançado na tarefa...” (Méliès apud Deslandes, 1963:27).

<sup>216</sup> *Une Partie des Cartes* (1896) é, na verdade, um *remake* do filme dos irmãos Lumière *Une Partie d'Écarté* (1895).

linha mediana do *cenário*, como o de um espectador que ocupa a primeira fila das cadeiras da orquestra, por detrás da caixa do ponto. Porque é importante que a perspectiva pareça verosimilhante aos espectadores situados em pontos muito distantes deste ponto ideal, o decorador do teatro escolhe um ponto de vista que não corresponde a nenhum lugar preciso e que está fixado a cerca de 1,30 m na parte superior do *plateau*, no eixo mediano da cena e a uma distância do quadro de cena que corresponde à largura da entrada do mesmo.

No caso de Méliès, o ponto de fuga do décor situa-se aproximadamente à altura do peito dos actores, altura que é igualmente a da tomada de vistas, já que a câmara se encontra a cerca de 1,30 m da plataforma (chão) do estúdio, tal como pode ser confirmado por uma fotografia da câmara de Méliès surgida em 1907, no *Annuaire de la Photographie*. Trata-se, portanto, de um ponto de vista que nada tem a ver com o POV da anterior descrição, o que denota já o interesse de Méliès em libertar-se do quadro teatral que, como se sabe, só será totalmente evidente no cinema com a filmagem sequencial do interior/exterior (e.g. *A Vida de um Bombeiro Americano*, Edwin Porter, 1903). Depois, Griffith concluirá gradualmente essa passagem, substituindo o conceito de quadro teatral pelo conceito de fotografia em movimento, cujas margens, não tendo nenhum significado especial poderiam ajustar-se, submetendo-se às comodidades da narrativa visual ou da composição pictural: quadrada, alongada etc.<sup>217</sup>.

A relação percepção/real modela portanto, gradualmente, o engenho na captação, composição e criação de imagens mais ou menos fantásticas, bem como, posteriormente, as características fotoquímicas da película, nomeadamente a cor. Formas de representação do espaço mais expressionistas abrem caminho aos modernos e, aparentemente, sofisticados efeitos visuais, mas também, a uma possibilidade de expressão do “invisível”, e das mais profundas impressões humanas, dificilmente separáveis de uma “presença” do corpo e da sua força anímica. A este nível, as relações da obra de Méliès com o teatro são relevantes, na medida em que é nessas primeiras imagens que se percebe a relevância do factor humano e de representação da vida nas suas mais amplas dimensões, bem como o contributo do corpo biológico na definição de uma *paisagem filmica* que se desenha, sobretudo, através da sua dimensão relacional; paisagem visual, que se compreende entre a superfície da tela e a camada do próprio real, tornada invisível pelo artifício do sonho e da fantasia. Ainda subjugados pela perspectiva renascentista, tal como o que vemos «pela janela pintada sobre a tela ilusionista» (Cauquelin, 2008), também no cinema é visível a

---

<sup>217</sup> Para uma análise mais detalhada destas questões ver: Guibbert, Pierre (1985). *Les Premiers Ans du Cinéma Français, Actes du Ve Colloque International de l'institut Jean Vigo*, Paris, Institut Jean Vigo, 1985.

«natureza das coisas mostradas na sua ligação. [...] Aquilo que vemos não são as coisas isoladas, mas a ligação entre elas, ou seja, uma *paisagem*<sup>218</sup>. Os objectos, que a razão reconhece separadamente, valem apenas pelo conjunto proposto à vista» (Cauquelin, 2008:64).

Com alguma convicção Elizabeth Ezra (*Georges Méliès, The Birth of the Auteur*, 2000) propõe-se dissipar um certo número de mitos associados a Méliès, nomeadamente, a ideia de que os seus “filmes” são contos de fadas e fantasias caracterizadas pela extrema simplicidade e ingenuidade; que o estilo de Méliès era exclusivamente teatral, e que o seu trabalho era desprovido de estrutura narrativa e coerência simbólica, sendo, portanto, qualitativamente diferente das obras dos realizadores que se lhe seguiram (cf. Ezra, 2000: 6). Ainda que a obra de Méliès não possa ser analisada no contexto das modernas teorias do filme, as suas cenas filmadas são já registos de um certo modo de percepção ecológica e cognitiva. As ditas “ilusões” que se plasmam no cinema continuam a ser, ainda hoje, na sua essência, muito idênticas, permanecendo como que profundamente mergulhadas, e para sempre, nesse fim de século, e nos «Serões Fantásticos» de Méliès. Entre o autocarro que se transformou em carro fúnebre e o osso que se transmutou em nave espacial, pouco ou nada se passou, se admitirmos que, toda a suposta “gramática” e linguagem do filme é, basicamente, uma questão de “efeitos visuais” que potenciam os efeitos de real ou de realidade, com uma diferença essencial; a maior parte desses processos são actualmente tão familiares que se tornam “transparentes”, “invisíveis” ao olhar.

Efectivamente, o filme oferece ao espectador uma dupla «imitação»: a imitação icónica fundada sobre a analogia visual e sonora das imagens e dos sons (*efeito de real*) e a imitação diegética que repousa sobre a impressão de que os sons e as imagens constituem um universo homogéneo cujo funcionamento, embora fictício, parece decalcado do mundo real (*efeito de realidade*). João Mário Grilo refere a distinção operada por Jean-Pierre Oudart, entre «*efeito de realidade* como produto de uma tecnologia e da utilização dos seus códigos pictóricos específicos (a perspectiva artificial, por exemplo) e *efeito de real*, que permite a transformação da representação em *ficção*, pela inscrição na própria economia figurativa da representação, de um lugar a ser ocupado pelo espectador» (Grilo, 1997:40). O autor acrescenta que, o *efeito de realidade* remete para a natureza geométrica da imagem, enquanto o *efeito de real* se verifica através da «eficácia cénica e dramática» do *efeito de realidade*. O elo da relação possível entre *efeito de realidade* e *efeito de real* é o espectador que opera a partir de um

---

<sup>218</sup> O Sublinhado é nosso.

“lugar ausente”. No entanto, «enquanto herdeiro deste sistema de representação, o cinema intensifica (pelo *découpage* e a montagem) os procedimentos da suturação, isto é, o fechamento do enunciado cinematográfico sobre um sujeito-espectador interpelado como sujeito de representação (o personagem ausente)» (Grilo, 1997:40).

A montagem, a variação da escala e outras técnicas indissociáveis do cinema foram já considerados, portanto, efeitos visuais. «Hoje, são factos adquiridos, mas nos primeiros tempos da realização, não existiam; a câmara era pesadamente colocada, como equivalente visual da primeira fila da plateia, e aí permanecia» (Nicholls, 1984:12). O conceito operacional de *enquadramento* no cinema, remete, como se sabe, para o conceito de *quadro* – o espaço cénico de apresentação contínua, relativo à representação da *Paixão*, captado pela câmara fixa à distância ideal, mas a frontalidade e hieratismo do ponto de vista único e da cena teatral são traços que pertencem também à natureza de filmes absolutamente modernos, como é o caso de *Acto de Primavera* (Manoel de Oliveira, Portugal, 1963) ou algumas obras de Ingmar Bergman.

Pioneiro da dupla exposição ou do *slow* e do *fast motion*, Méliès experimentou, desde o início do cinema, todas as potencialidades fílmicas – técnicas e, em parte, tecnológicas – da nova arte. Embora muitos dos seus filmes se tenham perdido<sup>219</sup>, os que resistiram à passagem do tempo, são exemplos claros da modernidade do cinema fantástico e da sua efectiva inscrição na especificidade das formas do cinema, quer estejamos perante a película de celulóide, quer se trate de cinema puramente digital. Como já foi referido, a História do Cinema registou *Voyage dans la Lune* (França, 1902), de George Méliès e *2001, A Space Odyssey* (EUA; 1968) de Stanley Kubrick, como dois filmes fundadores e paradigmáticos, cujas características técnicas e cinemáticas, a par de outras estéticas e filosóficas, continuam a contaminar o melhor cinema digital, mutações tecnológicas à parte. Ainda que *Voyage dans la Lune* seja, injustamente, o *ex-libris* da obra de Méliès. O próprio realizador afirma, na década de 30, um pouco ironicamente: «Este filme não é decerto o meu melhor. Mas fala-se dele após 30 anos. Além disso, deixou uma profunda recordação, sendo a primeira do género. Resumindo: consideram-no a minha obra-prima – só posso concordar» (Méliès cit. por Deslandes e Richard, 1968:448). O filme não é, aliás, a primeira abordagem espectacular do autor a esta temática. Alguns anos antes, *Les Farces de la Lune ou Les Méaventures de Nostradamus* seria tema de um dos primeiros espectáculos de Méliès, cujo pleno desenvolvimento ocorre, depois, em *Voyage dans la Lune*. «Note-se que a trajectória do

---

<sup>219</sup> Alguns terão sido destruídos pelo próprio autor, após o seu declínio. Outros sofreram a degradação material que condenou muitos outros filmes, no breve período de História do Cinema.

foguetão aproximando-se da lua, no filme de 1902, que parece tão admiravelmente cinematográfica, está já inteiramente inscrita na sucessão de quadros da ilusão de 1891: a lua a 20 léguas, a lua a dois metros, a lua habitada» (Deslandes, 1963:41). A lua é, alias, uma atracção de feira muito corrente no final do século XIX. Em muitas tendas, oferecia-se um espectáculo ambulante de telas pintadas e jogos de espelhos, em quadros idênticos aos apresentados no Teatro Robert-Houdin e, mais tarde, imortalizados pelo filme de Méliès, a mais célebre longa-metragem para a época (260 m).

No entanto, apesar das objecções do próprio Méliès e do cepticismo de Deslandes, *Voyage dans la Lune* é, na verdade, uma marca da contemporaneidade do cinema, a prova de que o cinema não se curva à passagem do tempo, mas regista com eficácia a sua suspensão, cartografando, em simultâneo o espaço-tempo que é próprio da natureza e da imaginação e que as técnicas da arte, bem como as tecnologias da ciência, só muito raramente permitem revelar. Um excerto do argumento, publicado no catálogo inglês da *Star-Film*, descreve a cena, que o cinema de ficção-científica continua a representar, ainda hoje; «[...] vemos agora imensas praias lunares com os seus mares, os seus círculos e crateras. O foguete poussa brutalmente sobre o solo. Os astrónomos saem, admiram a paisagem [...], enquanto no horizonte surge a terra, que sobe no céu e ilumina o quadro com uma luz fantástica». (Deslandes e Richard, 1968:443) Mais de um século depois, o que mudou com os actuais FX? As praias deram lugar ao dédalo que assombra a civilização. *Matrix* (Andy e Larry Wachowski, EUA/Austrália, 1999-2003) é um mundo de M. C. Escher (1898-1972), marcado pelos espaços onde o ar, a água e a terra, já não têm lugar... Mas, a partir do espaço, o astronauta do século XXI continua a «ver a Terra que sobe no céu e ilumina o quadro com uma luz fantástica...».

Numa perspectiva positivista do filme, hipotecada à hiper-valorização das técnicas, pode não haver, em Méliès, um «sonho metafísico» ou o «desejo de dar vida aos objectos inanimados» (Deslandes, 1963), mas é possível, ainda assim, reconhecer no percurso quantas vezes metaforizado das representações da vida e da morte, questões pertinentes sobre os complexos processos da visão, da percepção e do pensamento que o cinema, enquanto metonímia, ajuda a compreender. Efectivamente, este olhar sobre os primórdios do cinema revela que, tanto a *representação* cinematográfica do espaço (com Georges Méliès) como a sua natural *apresentação* filmica (com os Irmãos Lumière), continuam a marcar a especificidade e aptidão humanas para o domínio da experiência ancestral do «prazer dramático» de que fala Santo Agostinho nas *Confessiones*:

«[II] 2. Arrebatavam-me os espectáculos teatrais, plenos de imagens das nossas misérias e de alimento próprio para o fogo das nossas paixões. § Mas porque quer o homem condoer-se, e contemplar cenas dolorosas e trágicas, se de modo algum deseja suportá-las? Todavia o espectador anseia por sentir esse sofrimento que, para ele, constitui um prazer. Que é isso senão rematada loucura? Com efeito, tanto mais cada um se comove com tais cenas quanto menos curado se acha de tais afectos (deletérios). Mas ao sofrimento próprio chamamos vulgarmente *desgraça*, à participação nas dores alheias, *compaixão*» (Augustine, *Confessiones*: Livro III, 2).

Nesta reflexão sobre o fascínio da representação e as manifestações da sua contiguidade com a vida, patente nas reacções emocionais, Santo Agostinho vislumbra já as diferenças entre a realidade e as “imagens teatrais” que instauram, no entanto, o lugar do espectador. «Que compaixão é essa em assuntos fictícios e cénicos, se não induz o espectador a prestar auxílio, mas somente o convida à angústia e a comprazer ao dramaturgo, na proporção da dor que experimenta? [...] § Amamos, portanto, as lágrimas e as dores. [...] Não gostaremos nós dessas emoções dolorosas pelo único motivo de que a compaixão é companheira inseparável da dor?» (Augustine, *Confessiones*: Livro III, 2)<sup>220</sup>.

Em “Généalogie du projet dramaturgique”, introdução à obra *L’Invention de la Mise en Scène: Dix Textes sur la Représentation Théâtrale 1750-1930* (1989), o autor e dramaturgo belga Jean-Marie Piemme destaca, também, o facto de a cultura teatral ter moldado, desde o seu início, a arte do espectador, o que, segundo o autor, não deixa de ser um paradoxo, já que o teatro é a «arte da percepção imediata, do *hic et nunc*», mas requer do espectador um conhecimento que é a garantia do seu prazer. «O olhar é vazio quando o olho não aprendeu a ver», conclui Piemme (cf. Piemme, 1989).

### 3.4. Espaços multidimensionais. Lumière e as imagens modernas

Se as imagens de Méliès foram importantes para o futuro do cinema,

---

<sup>220</sup> Cf. Texto latino: «rapiebant me spectacula theatra, plena imaginibus miseriarum mearum et fomitibus ignis mei. quid est quod ibi homo vult dolere cum spectat luctuosa et tragica, quae tamen pati ipse nolle? et tamen pati vult ex eis dolorem spectator et dolor ipse est voluptas eius. quid est nisi mirabilis insania? nam eo magis eis movetur quisque, quo minus a talibus affectibus sanus est, quamquam, cum ipse patitur, miseria, cum aliis compatitur, misericordia dici solet. sed qualis tandem misericordia in rebus fictis et scenicis? non enim ad subveniendum provocatur auditor sed tantum ad dolendum invitatur, et actori earum imaginum amplius favet cum amplius dolet. et si calamitates illae hominum, vel antiquae vel falsae, sic agantur ut qui spectat non doleat, abscedit inde fastidius et reprehendens; si autem doleat, manet intentus et gaudens lacrimat» (Augustine, Livro III, 2). In Augustine. *Confessiones*, Livro III, [Versão electrónica Ed. and commentary by James J. O’Donnell] disponível em <http://www.stoa.org/hippo/text3.html> (acedido em 08 de Junho de 2009). Uma tradução inglesa está disponível em [http://www.stoa.org/hippo/frame\\_entry.html](http://www.stoa.org/hippo/frame_entry.html) (acedido em 08 de Junho de 2009).



nomeadamente pelo facto de estabelecerem algumas das características de um certo *espaço* do filme, são finalmente as imagens dos Lumière que determinam a qualidade específica do filme, e o seu lugar num novo cenáculo das artes, ao dimensionarem a realidade, para novas formas de percepção e compreensão do mundo, introduzindo problemas que agitam o pensamento. Se há hoje um filme que seja, paradoxalmente, o herdeiro do cinema de Méliès e dos Lumière, esse filme é *F for Fake* (França/Irão/Alemanha de Leste, 1974) de Orson Welles (1915-1985). O filme de Welles começa com o próprio a representar uma cena de prestidigitação, numa gare, pouco antes da chegada do comboio. Mas, a forma de *F for Fake*, que pode parecer «primitiva» aos defensores do «primitivismo», é, na verdade, um primoroso exercício dos efeitos visuais modernos, no seu sentido original. O importante não é, decerto, a citação do comboio dos Lumière ou do palco de Méliès, mas a ideia veiculada de uma realidade dúbia e estruturada como um desenho de Escher, que está na origem do poder do cinema, e constitui o verdadeiro mistério da sua imagem continuamente autoreferencial. Uma realidade (por vezes, muito pouco realista!) em permanente *trompe l'oeil*, umas vezes decepcionando-nos, outras conquistando-nos pela surpresa. Uma realidade que, ora se mostra, ora se esconde e que permite, desta forma, o jogo fundamental do efeito visual.

Jean Epstein equipara o cinematógrafo dos Lumière ao telescópio e ao microscópio, na medida em que também ele revela «horizontes originais» e questiona-se até que ponto o cinema coloca ao alcance da nossa percepção domínios inexplorados, em representações susceptíveis de se tornarem objecto de reflexão.

«Terão estas novas representações como destino tornarem-se a fonte de uma vasta e profunda corrente intelectual, que possa modificar todo o clima no qual se move o pensamento? Poderá merecer o nome de filosofia do cinematógrafo? Enfim, esta filosofia, se realmente o ecrã a anuncia, será ela do tipo antigeométrico, revolucionária e libertária, numa palavra diabólica, na qual se inscrevem as filosofias da luneta e da lupa?» (Epstein, 1947:18-19).

Advogando o cinematógrafo, Epstein considera que o seu poder advém justamente da possibilidade de, através dele, deduzirmos uma «nova concepção do universo e novos mistérios da alma» (cf. Epstein, 1947:20). É também esta virtude que permitirá a um “cenáculo” (do qual Riciotto Canudo é pioneiro) organizar a defesa do cinema puro que se afasta gradualmente do palco teatral inaugurado por Méliès e da literatura, para reencontrar «o lugar geométrico de tudo o que é fotogénico» (Epstein, 1947); o espaço único do jogo transparência/opacidade da imagem (visibilidade e invisibilidade) ou, como diz Epstein, a aptidão do movimento, configurado no *fast motion*, no *slow motion* ou até mesmo no *freezing*,

para descobrir nos corpos as propriedades que o limitado sistema óptico não vê.

Em 1918, Louis Delluc escrevia no *Paris-Midi* de 29 de Junho, que a contiguidade da fotografia com a vida e a beleza se reconhece, justamente, nessa nitidez austera; «[...] pelos seus planos iluminados, pela sua luz natural, o filme retém, disseca e reconstitui a multifacetada beleza dos gestos, dos rostos e das sombras da vida» (Delluc, 1918:275). Algumas décadas depois, Epstein sublinha, também, que são fotogénicos os aspectos dos seres e das coisas que o cinema evidencia ou amplifica. Uma paisagem banal, um cenário vulgar, um móvel comum, um rosto menos belo, podem ser fotogénicos «[...] quando mostrados no curso de uma evolução contínua das suas formas, evolução que resulta da acção e da deslocação do sujeito ele próprio, de um *travelling* ou de uma panorâmica, ou, enfim, da intensidade, variante e incessante da luz/iluminação» (Epstein, 1947:41-42).

Alain Fleischer (2009) vai certamente mais longe ao atribuir ao cinema o poder de revelar já não apenas a “fotogenia dos corpos” e da natureza, mas também, a própria “fotogenia da alma” consubstanciada na ambiguidade do *encantamento*, na *sedução*<sup>221</sup> que emana dos seres, que pode impregnar as suas imagens, e que parece indicar que «sob os traços aparentes da fisionomia, é uma arquitectura secreta que rege o aspecto do rosto registado pela câmara» (Fleischer, 2009:41). Diz Fleischer que o «espaço semântico» deste conceito está compreendido entre dois extremos: «o “*encanto*” absoluto do castelhano e o *trompe l’oeil* social do “*charm*” inglês. É na ambiguidade de que se reveste esta «fotogenia da alma» que o autor designa por “*charme*”, que se joga uma boa parte do poder do cinema; na «incerteza» e na «delicadeza» de uma «certa aura». «Há uma dimensão do desconhecido e do inominável na *sedução* [...] que é a do racionalismo e do cartesianismo» (Fleischer, 2009:43). Uma dimensão comunicacional – nem sempre visual, nem sempre visível – que nos interroga sobre o *eu* (Narcisso foi vítima do seu próprio “*charme*”) e, ao mesmo tempo, nos devolve a sua imagem possível, sublime e terrível, capaz de nos abismar ou iluminar. O cinema é, aliás, na perspectiva de Fleischer, o único modo de representação que nos pode «restituir a sobredimensão da personalidade que se desprende do ser [...] a que chamamos *sedução*» (Fleischer, 2009:42), «valor acrescido» que «resiste à descrição» mas que afecta, subliminarmente, os fenómenos de comunicação e de empatia. Talvez por isso, ao

---

<sup>221</sup> “Charme” no original. Embora a palavra mais óbvia em português seja o termo homónimo “charme”, optámos pela tradução «sedução», por nos parecer que está mais próxima da que o autor considera correcta em castelhano: *i.e.* “*encanto*”. Em “*Le Charme ou la Photogénie de l’Âme*” Alain Fleischer sublinha o facto de o termo francês “*charme*” ter uma ambiguidade e uma significação – um «espaço semântico» – que não tem equivalente noutras línguas, nomeadamente no inglês ou no castelhano. Fleischer estabelece ainda uma distinção entre os conceitos “*charme*” e “*séduction*”, referindo que neste último, cujo estatuto é muito mais prosaico, há sempre um «programa», um objectivo prático. (cf. Fleischer, 2009:42-44).

relacionarem o grande plano com a fotogenia e o sublime Epstein e Barthes<sup>222</sup> não estivessem muito longe da máxima de Charles Chaplin (1889-1977): «Quando vista em plano geral, a vida é uma comédia, mas observada em *close-up*, transforma-se numa tragédia». Porque a fotogenia e o sublime, funções específicas do olhar, participam desses extremos antagónicos da vida: a comédia e a tragédia. Num paralelismo possível com a afirmação de Walpole, citada anteriormente, o filme é um mundo que quando visto em plano geral traduz um pensamento, se visto em *close-up*, revela o sentimento. Gerindo o pensamento e o sentimento, o cinema adquire o seu enorme fascínio, recuperando os ritmos de uma visão Romântica do mundo – e.g. a “sublime obscuridade”, a “beleza imperfeita” – que Edmund Burke (1729-1797) antecipou, num movimento de oposição ao classicismo e ao cânone (e.g. a divina proporção, a simetria dinâmica, a harmonia, a composição geométrica, etc.), mas também instaurando uma irremediável intuição trágica. Tudo o que seria impensável numa “estética clássica” encontra o seu pleno sentido numa estética cinematográfica do sublime, que Burke não hesitaria em classificar de “estética do sentimento”. Nos filmes de Chaplin e de Griffith ou nos de Antonioni, nos grandes planos dos olhos ou dos rostos, bem como nas paisagens abertas e infinitas, estamos sempre perante os traços, ora trágicos ora cómicos, da vida; o que Carl Th. Dreyer (1889-1968) identifica, em 1920, como o princípio do longo «caminho para a representação do homem».

«[...] Os melhores filmes americanos trouxeram três elementos essenciais: o plano aproximado, a elaboração de tipos e o realismo. [...] No plano

---

<sup>222</sup> Sobre esta questão vejam-se, por exemplo, “Photogénie de L’Impondérable” In Epstein, Jean (1955). *Esprit de Cinéma*, Paris, Éditions Jeheber e, também, “O Terceiro Sentido, Notas de pesquisa sobre alguns fotogramas de S. M. Eisenstein” in Barthes, Roland (1982). *L’Obvie et l’Obtus* (Tradução portuguesa de Isabel Pascoal: *O Óbvio e o Obtuso*, Lisboa, Edições 70, 1984). Para uma leitura do *sublime* do ponto de vista filosófico e cognitivo, ver: Freeland, Cynthia, “The Sublime in Cinema” in Carl Plantinga and Greg M. Smith (Eds.) *Passionate Views: Film, Cognition, and Emotion*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1999: 65-83. Freeland refere que, apesar do interesse que os autores continentais manifestam perante o conceito de sublime, o mesmo pode parecer relativamente ultrapassado e até «depreciativo», para os investigadores que se interessam pelo estudo cognitivo das artes. Mas a autora sustenta que alguns filmes são efectivamente sublimes, no sentido em que constituem experiências emocionais que, por um lado, têm origem no sistema nervoso e no mecanismo perceptivo, por outro descrevem, com alguma acutilância, as respostas perante a natureza ou as obras de arte. «Dizer que um objecto é “sublime” significa, antes de mais, afirmar que ele desencadeia um conflito entre sensações de dor e prazer – evoca o que [Edmund] Burke [1729-1797] designava por “terror extasiado”». (Freeland, 1999:66)/«Tudo o que tem o intento de causar a sensação de dor ou perigo; tudo o que é de algum modo terrível ou relativo a objectos aterradores; tudo o que é análogo ao terror é fonte de *sublime*; i. e., é pode produzir a mais forte emoção que a mente é capaz de sentir». (Burke, 1757:36). Para uma análise mais detalhada desta questão, veja-se também Burke, Edmund (1757). *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful*, Oxford University Press, 1990. (Uma versão electrónica da obra está disponível em <http://www.gutenberg.org/files/15043/15043-8.txt>). Na introdução à obra impressa (1990), Adam Phillips sublinha o facto de esta reflexão ser demasiado simplificada quando comparada com a analítica do sublime de Kant, publicada em 1790. Cf. Kant, Immanuel (1964). *Bemerkungen zu den Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen* [Tradução castelhana de Luis Jiménez Moreno: *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y de lo sublime* (1990), Madrid, Alianza Editorial, 2008).

aproximado, que revela o mais ínfimo gesto, os actores são obrigados a representar de forma mais *natural* e *verdadeira*. O tempo das dissimulações tinha terminado. O cinema encontrara o caminho para a representação do homem» (Dreyer, 1920:419).

Por sua vez, Michel Marie, em “Septembre 1900: L’invention du gros plan” (1995), texto publicado nos *Cahiers du Cinéma* em 1995, destaca a relevância de três curtos filmes ingleses na revelação das potencialidades fílmicas do *close-up* – *How It Feels to Be Run Over* (UK, 1900) de Cecil M. Hepworth (1874-1953) *Grandma’s Reading Glass* (UK, 1900) de George Albert Smith (1864-1959) e *The Big Swallow* (UK, 1901) de James Williamson (1855-1933)<sup>223</sup> –, concluindo que, começa aqui a articulação entre o *campo* proposto pela imagem e o *fora-de-campo* configurado na personagem-camareman que é, simultaneamente, real e fictício. O *grande plano* assegura, também, pela primeira vez, a continuidade da acção. E, através dele, o cinema, desde os seus primórdios, interpela directamente, quer o cineasta (o enunciador), quer o espectador, nos seus espaços. «[...] O automóvel avança para nós», [...] o burguês “mastiga o nosso olhar”. [...]. É a matriz estilística de todos os efeitos de terror dos filmes fantásticos ulteriores, fundados sobre a transgressão da fronteira entre o espaço do filme e o espaço da sala» (Marie, 1995:17). E se, segundo Dreyer, o que sobressai é a *técnica*, por sua vez, o *espírito*, que ainda faltava aos primeiros filmes, irá sobrepor-se cada vez mais a essa dimensão, através do estilo próprio que, no caso de Antonioni, revela a fatalidade da relação real/ficção, através do diferimento de uma fronteira que se esbate na recorrência a elementos documentais e/ou actores não profissionais, subitamente arrancados ao real pelo filme, e logo depois lançados nele, como foi o caso de Mark Freshette (Mark) de *Zabriskie Point* (USA/Itália, 1970) encontrado casualmente por Antonioni durante uma rixa numa paragem de autocarro, em Boston. No filme, a sua personagem (Mark) é morta pela polícia na última cena. Três anos depois, o próprio Freshette será condenado a 15 anos de prisão por assalto à mão armada, tendo vindo a morrer, com apenas 27 anos, alegadamente por acidente, durante um exercício na penitenciária.

Entrelaçamento fatal entre real e ficção, este desenlace de uma vida singular e efémera que ficou para sempre aprisionada nas imagens de *Zabriskie Point* (é o fantasma de Freshette que permanece para sempre nas imagens do filme) reflecte bem a interrogação

---

<sup>223</sup> Cf. *The Big Swallow* (James Williamson, UK, 1901) disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=OyC7WXAkxx0>; *How it Feels to be Run Over* (Cecil M. Hepworth, UK, 1900), disponível em <http://video.google.com/videoplay?docid=512399103851178104#> e *Grandma’s Reading Glass*, (George A. Smith, UK, 1900), disponível em <http://video.google.com/videoplay?docid=512399103851178104#docid=2909838372609209137>.

permanente do cinema sobre a «[...] impressão de que a nossa própria existência não é um grão de areia absolutamente indiferente no deserto da vida» (Gad, 1919:418). Tal como afirma o cineasta dinamarquês Urban Gad (1879-1947), os homens devem reconhecer-se no filme, como num espelho suspenso que os obrigue a elevar os olhos. O cinema deve ser uma tribuna onde tudo o que agita e inquieta a alma humana deve ser posto em evidência e, ao mesmo tempo, o lugar onde cada um de nós se liberta da opressão e dos constrangimentos da sua dimensão humana.

Epstein observa que, antes do cinematógrafo, não havia forma de «estender a variabilidade [...] do tempo íntimo e psicológico à realidade exterior» nem «modificar experimentalmente a coordenada do tempo na perspectiva dos fenómenos ou descobrir que se podem conhecer novas e prodigiosas figuras do universo» (Epstein, 1955:11). Veja-se o próprio cinema de Epstein. Quer se trate dos filmes mais íntimos ou de projectos mais comerciais, rodados por necessidade, ou ainda de curtas-metragens, o recurso à montagem paralela como forma de mostrar simultaneamente dois acontecimentos separados no tempo e no espaço, a singular e sistemática utilização do *Grande Plano* e de trucagens como é o caso da “*sobreimpressão*”, ou a utilização dinâmica da câmara são procedimentos técnicos, mas também estéticos, que evidenciam as suas teses e, em particular, o poder do cinema na expressão das diversas formas da alma humana, através da expressividade das personagens mas, sobretudo, da extrema fotogenia dos objectos e dos espaços. Nos projectos originais, como nas adaptações literárias [e.g. *La Belle Nivernaise* (Jean Epstein, França, 1923), a partir da obra homónima datada de 1892, de Alphonse Daudet (1840-1897), em que o verdadeiro herói é o rio Sena, ou *La Chute de la maison Usher* (Jean Epstein, França, 1928), adaptado do conto do mesmo nome (*The Fall of the House of Usher*, 1839) de Edgar Allan Poë (1809-1849), com evidentes referências a outra *short story*, *The Oval Portrait* (1842)<sup>224</sup>], não são as “estórias” que embraiam a acção mas os ritmos próprios das cenas, o seu movimento que Epstein aumenta ou reduz, através das técnicas muito em voga no cinema de vanguarda, como é o caso da montagem acelerada (*fast motion*) ou da câmara lenta (*ralenti* ou *slow motion*) porque, como veremos, a possibilidade de relativizar o movimento e mostrar o eterno passado presente – Deleuze chamar-lhe-á «devir» – é, segundo Epstein, a grande revelação do cinematógrafo. Esse espaço-tempo «íntimo e psicológico» que Bergson designaria por «*durée*» é possível de visualizar através da extrema versatilidade do dispositivo que Bergson compara ao próprio pensamento e, portanto, a uma experiência de espaço e do tempo na primeira pessoa.

---

<sup>224</sup> Ambas as “estórias” estão disponíveis em <http://poestories.com//index.php>.

A capacidade de revelar um mundo em que as fronteiras entre os reinos da natureza parecem desvanecer-se – nomeadamente através dos procedimentos do *fast motion* e do *slow motion* – é menos uma questão de *ilusão* do que uma questão de *semelhança*, em favor do designado realismo do cinema. Antes mesmo da primeira projecção pública do cinematógrafo, o cronofotógrafo, aparelho aperfeiçoado por Jules Marey (1830-1904)<sup>225</sup> e Georges Demeny (1850-1917)<sup>226</sup>, registara numa experiência, o processo de prestidigitação<sup>227</sup>, revelando numa sucessão de fotografias animadas, o «segredo» da magia<sup>228</sup>, não em favor da crença e da ilusão, mas justamente a pretexto da sua desmistificação. Inicialmente captada pelas placas cronofotográficas e, algum tempo depois, transformada em espectáculo e projectada pelo cinematógrafo, a “magia” da vida e a “inteligência” do mundo estão, subitamente, por todo o lado. As imagens prometem tudo tornar visível, revelando uma “técnica” que precede a tecnologia, bem como a fragilidade das fronteiras entre o orgânico e o inorgânico.

«O cinematógrafo afasta-nos desse sonho de constância e imobilidade e atrai-nos para o pesadelo de um universo fluidificado, na inconstância do qual as barreiras das nossas classificações ficam à deriva e as regras das nossas determinações se dissolvem. [...] Trata-se de uma só natureza, de uma única essência: o movimento que realiza pela sua própria mudança, por um movimento do movimento» (Epstein, 1955:36).

Decompondo o movimento (através do *ralenti*) ou alterando a escala (*grande plano*), o cinematógrafo amplifica as condições de percepção. Tal “magia”, operada pela máquina, ambiciona constituir-se, como muito bem refere mais tarde Epstein, como princípio duma «análise» da vida e das suas virtudes (cf. Epstein, 1947), ao mostrar que «os valores do

---

<sup>225</sup> Ver nota de rodapé sobre Jules Marey.

<sup>226</sup> Georges Demeny (1850-1917), discípulo e assistente de Marey. Em 1892, formou a sua própria empresa e patenteou a invenção do *Phonoscope*, dispositivo que utilizava discos de vidro para projecção e discos de papel para visão directa. Em 1894, data em que entrou em ruptura com Marey, Demeny associou-se a Léon Gaumont (1864-1946) e, durante um breve período, comercializou o Phonoscope (agora chamada Bioscope) e, a partir de 1896 a câmara Biographe. Para uma informação biográfica um pouco mais detalhada ver Mannoni, Laurent; “Georges Demeny” disponível em <http://www.victorian-cinema.net/demeny.htm> (acedido em 15 de Julho de 2009).

<sup>227</sup> A experiência terá sido descrita, segundo Deslandes, pelo próprio Alfred Binet (1857-1911) no artigo “La Psychologie de la Prestidigitation” em *L'Illusionniste, journal des prestidigitateurs amateurs et professionnels*, nº 36, décembre 1894. Alfred Binet foi Director do Laboratoire de Psychologie à la Sorbonne e escreveu, em 1905, entre outras obras, *L'Âme et le Corps*. Dois anos depois, em 1907, a obra é traduzida para inglês, sob o título *The Mind and The Brain*.

<sup>228</sup> «O primeiro encontro de ilusionistas e de fotografias animadas não data de 28 de Dezembro de 1895. Dois anos antes, Alfred Binet [1857-1911] o pai da Psicologia moderna, tinha decidido estudar no seu laboratório da Sorbonne os pequenos mistérios da magia branca: a irritante ilusão das bolas de bilhar que aparecem e desaparecem entre os dedos, as cartas que mudam de cor... Binet convidara dois prestidigitadores [Arnould (1850-1920) e Raynaly (1842-1918)] do Théâtre Robert-Houdin (então sob a direcção de Méliès) a realizarem as suas magias em frente de uma testemunha imparcial: o cronofotógrafo» (Deslandes, 1963:15).

espaço e do tempo constituem co-variantes inseparáveis [...]» (Epstein, 1947:126). Em suma, o que antes parecia apenas uma forma mecânica susceptível de revelar os truques de prestidigitação e as ilusões, transformou-se num subtil instrumento de análise do mundo e do homem. No estabelecimento de um vocabulário próprio da Filmologia, Cohen-Séat, resumirá bem esta ideia:

«Descobrimos um aspecto, um traço acentuado das coisas e do homem, uma visão real, apropriada e detalhada, das situações, das posturas, dos gestos e das expressões, uma forma singular de soletrar. Uma vez em *plano geral*, visão ampla, compreensiva, expressiva para a massa. Outras, em *grande plano*, interditando a visão conjunta, considerando os objectos com recuo; qualquer coisa como essa dificuldade (falta) dos míopes que os torna mais atentos, mais minuciosos, mais submetidos aos detalhes observados um após outro» (Cohen-Séat, 1946:123).

Em *L'Intelligence d'une Machine* (1946), no capítulo intitulado “O anti-universo: um tempo ao contrário” Epstein argumenta que, devido à nossa capacidade de deslocação num enquadramento, a dimensão do espaço parece imóvel, enquanto a dimensão do tempo nos surge como algo móvel, como um fluxo ininterrupto, que passa por nós. Depois, acrescenta que, na verdade, ao falarmos de orientação na dimensão temporal (passado – presente – futuro) exprimimos indirectamente conceitos de ordem visual e de experiência espacial. «Dizendo que o passado está atrás de nós e o futuro à frente, formulamos noções de tempo em termos de espaço» (cf. Epstein, 1947:124).

A afirmação de Epstein parece intuir uma questão menos relacionada com o tema central deste trabalho, mas não menos relevante; o facto de esta constatação estar, de algum modo, relacionada com a linguagem. No artigo “*How does our language shape the way we think?*” (2009)<sup>229</sup>, Lera Boroditsky interroga-se até que ponto a linguagem e, particularmente a língua, influencia a forma como vemos o mundo, como pensamos e como vivemos. Argumentando que a noção de espaço é fundamental no domínio do pensamento, Boroditsky procura explicar o modo como diferentes culturas se baseiam nos conhecimentos espaciais (numa gramática do espaço) para construírem representações muito mais complexas e abstractas. Assim, as diferentes utilizações de conceitos como “esquerda”, “direita”, “em frente”, “atrás” ou, em vez disso, “norte”, “sul”, “este” e “oeste” são determinantes nas representações. Por exemplo, a progressão temporal (que no ocidente é frequentemente representada por uma seta do tempo), pode não ser

---

<sup>229</sup> Para uma leitura mais detalhada, veja-se Boroditsky, Lera (2009). “How does our language shape the way we think?” in Brockman, Max, Edited by (2009). *What's Next? Dispatches on the Future of Science*, New York, Vintage Books, 2009, pp. 114-129.

representada como um segmento de recta orientado da esquerda para a direita. Boroditsky vai, até, mais longe e considera que «representações de fenómenos como o tempo, o número, uma intensidade musical, relações de parentesco, moralidade, e emoções parecem depender da forma como pensamos o espaço» (Boroditsky, 2009:121-122). Isto é, conclui o autor, para além dos complexos e abstractos domínios do pensamento, como o espaço e o tempo, também a língua interfere nos aspectos básicos da percepção visual. Acrescenta também que não precisamos de estar num laboratório para ver estes efeitos da linguagem; basta observar numa galeria de arte (ou, propomos nós, talvez, num filme), os exemplos de personificação, ou o modo como entidades abstractas como a morte, o pecado, a vitória ou o tempo, assumem a forma humana, e interrogar-nos sobre os motivos que levam um artista (ou um cineasta como Jean Cocteau em *Orfeu*, por exemplo) a decidir se a morte e o tempo devem ser representados no género feminino ou no masculino.

Tudo possuí, afinal, a marca do espírito humano. Ao mostrar as variações do tempo e a relatividade do espaço, o cinematógrafo induz a modificação das noções de movimento, espaço e tempo, entre outras formas decisivas na experiência perceptiva do mundo. Longe de desumanizar a arte, o dispositivo fílmico é pródigo na realização de «retratos [profundamente humanos] que fazem medo». Tais retratos podem até levar-nos a equacionar questões primordiais como a identidade e a consequente alteridade. Diz Epstein que alguns séculos depois da tranquilização pela afirmação cartesiana: “*penso logo existo*”, o cinematógrafo promove o confronto com a questão «*mas, afinal, quem sou eu?*»<sup>230</sup>. Esta dúvida sobre a unidade e a permanência do *eu*, por sua vez, pode ser causa da consciência (consubstanciada em dor e sofrimento) que, diz Epstein, surge perante a recusa da imagem no ecrã, cuja dimensão ultrapassa o domínio restrito do espelho, em sentido lacaniano<sup>231</sup>,

---

<sup>230</sup> Problemática que o estatuto híbrido das imagens continua a colocar. Veja-se a instalação de Gary Hill, que esteve patente no *Science Museum*, em Londres, em 2001, sob a égide da questão: *Who Am I? Hand Heard – Variation* (1995-1996), projecto especialmente elaborado para a galeria *Who Am I?* Neste projecto, o artista americano, que trabalha em vídeo desde o início dos anos 70, faz alusão à especificidade da imagem-movimento, mas também à nossa relação com o tempo e o espaço, ao induzir-nos a parar e a questionar o que estamos a observar. A instalação consiste na projecção de sete filmes, justapostos na vertical, num ecrã de 16 metros de altura. As imagens projectadas parecem completamente estáticas mas, na verdade, movem-se lentamente. Há a expectativa de que alguma coisa vai acontecer. No entanto, o que acontece não tem lugar no ecrã, mas na imaginação do espectador.

<sup>231</sup> Psiquiatra, filósofo e teórico francês, Jacques Lacan (1901-1981) apresenta pela primeira vez a temática da «fase do espelho» em 1936, no Congresso da *Associação Internacional da Psicanálise*, em Marienbad, onde foi severamente criticado. A 17 de Julho de 1949, volta a apresentar uma comunicação sobre o tema, no XVIº Congrès International de Psychanalyse, em Zurich, sob o título “*Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je telle qu’elle nous est révélée dans l’expérience psychanalytique*”. Lacan considera a «fase do espelho», não apenas como um momento específico do desenvolvimento na infância, mas também como uma estrutura permanente da subjectividade, representando a relação essencial da libido (e das pulsões vitais) com a «imagem-corpo» e ilustrando a natureza conflitual dessa relação dual. Deste modo, a fase do espelho descreve a formação do Ego, através da objectivação e do processo de dissociação entre a aparência visual e a



desencadeando sentimentos de ambivalência<sup>232</sup>, perante o «eu-outro» subitamente subtraído ao real e ao meu próprio corpo e invocando domínios como o metafísico, por exemplo.

Em *L'Intelligence d'une Machine* (1946), Epstein assegura que: «o cinematógrafo é um desses robots intelectuais, ainda que parcial, que, com a ajuda de dois dispositivos – fotográfico e electromecânico – e um registo fotoquímico da memória, elabora representações, isto é, um pensamento [...]» (Epstein, 1946:48). Neste processo, a autonomia dada ao *grande plano* é mais do que uma simples fragmentação do corpo ou dos objectos do mundo. É condição essencial da génese da criação de uma ideia, «um estilo de visão restrito e fragmentado: estética dos planos aproximados que exprime uma necessidade fisiológica e psicológica» (Epstein, 1955:162). Cohen-Séat (1946) sublinhara já que o grande plano é uma consagração do instante da imagem, um tempo (congelado ou não) no espaço do ecrã, denunciando os motivos pelos quais se quebrou o fio do tempo. Ao parar o movimento de continuidade de uma acção ou acontecimento, o *grande plano* submete o espírito, que é forçado a parar também. «Haverá melhor conhecimento dos factos da natureza? Nesta decomposição, todas as articulações da ideia, todos os «porquês», todos os «por isso», os «quases» e todos os «por consequência», deixam de ser mágicos que transformam as coisas. Eles explicam-nas» (Cohen-Séat, 1946:124). Captadas no espectáculo do universo em perpétuo movimento, as imagens fragmentárias do cinematógrafo são ainda percursoras de uma atitude de demiurgo. «A crença na existência de uma alma particular do olho, da mão, da língua, como crêem os vitalistas, já não é um mito» (Epstein, 1946:6). As imagens da máquina mágica e inteligente não se limitam a *repraesentare* (a estarem em lugar de...) <sup>233</sup> mas criam elas próprias um outro mundo, um “elo perdido” de uma extrema dimensão poética, que se encontra, como também já se disse, na intersecção do mundo exterior com o mundo interior.

---

percepção da realidade emocional, identificação que Lacan designa por alienação e que é constitutiva da ordem do imaginário.

<sup>232</sup> A ambivalência perante as imagens continua a ser uma questão controversa, particularmente quando se trata de explicar a atracção/rejeição perante a visão do horror da guerra e da violência, por exemplo. Veja-se, por exemplo, *Lacan at the Scene – Henry Bond* (Mit Press, 2009), em que Slavoj Žižek refere justamente esta questão, relativamente à fotografia de cenas de crime. Žižek cita Gail Buckland: «Somos irreflectidamente ambivalentes perante a fotografia criminal. Queremos olhar e desviar o olhar. A nossa reacção a muitas imagens de violência é a mesma que experimentamos perante uma cena horrível de um filme: tapamos os olhos, mas deixamos os dedos ligeiramente separados» (Buckland cit. por Žižek, 2009:10). Cf. Žižek, Slavoj (2009). *Lacan at the Scene – Henry Bond*, Mit Press, 2009.

<sup>233</sup> Do ponto de vista cognitivo, a questão da representação é relevante, na medida em que o filme tem sido considerado um meio de representação realista. Currie argumenta que «o que não pode ser representado, não pode ser comunicado», e acrescenta «o filme é um *medium* de representação; é um meio pelo qual as representações, elas próprias distintamente cinemáticas, são produzidas e exibidas» (Currie, 1995:2).

Na sequência de uma sistematização das aparências – «primeira aparência: o contínuo sensível»; «segunda aparência: o descontínuo das ciências físicas» e «terceira aparência: o contínuo matemático», Epstein considera que o cinematógrafo, instrumento “transcartesiano” de representação, opera a transmutação do descontínuo em contínuo, revela a nova continuidade a quatro dimensões e expõe as limitações da visão humana, questionando, desta forma, toda e qualquer noção de absoluto. O cinema é, por excelência, «[...] a máquina de detecção e de representação do movimento, isto é, da inconstância de todas as relações no espaço e no tempo, da relatividade de toda a medida, da instabilidade de todas as referências, da fluidez do universo» (Epstein, 1955:18). O *movimento* desvelado pelo cinematógrafo é duplamente revelador da interrogação sobre a existência de um universo ambivalente, pelo que, mais do que instrumento de uma arte<sup>234</sup>, o cinema é sobretudo, segundo Epstein, um instrumento privilegiado da filosofia, ao desencadear a reflexão sobre as novas e perturbantes relações e aparências dos objectos do mundo. Daí que, em *Le Cinéma du Diable* (1947) Epstein procure explicar a suposta essência diabólica do cinematógrafo, em tudo comparada à diabolização das grandes invenções da humanidade, nomeadamente o telescópio, o microscópio, a medicina, a anatomia, etc., todas elas consideradas, nas origens, verdadeiras invenções do diabo, ameaças ao *establishment* e ao poder instituído (e.g. o rei, a Igreja, etc.) ou à ordem simples e tranquilizante de um mundo finito e ritualizado, mapeado entre o céu e o inferno.

No entanto, expressando embora a ironia da fama do diabo como «grande inventor» desde a era medieval, Epstein não se limita a deduzir a «acusação» do cinematógrafo. Pelo contrário, inicia o processo da sua defesa que tem ressonâncias em todos os seus escritos e filmes que traduzem, de forma clara e inegável, as suas “teses” sobre o cinema e a enunciação dos limites da dimensão humana. Segundo Gilles Deleuze (1925-1995), Jean Epstein [tal como Marcel L’Herbier (1888-1979) e Abel Gance (1889-1981)] mostra bem como o cinema revela a complementaridade essencial entre os mundos espiritual e material onde, até então, a filosofia apenas encontrara o dualismo e a diferença. Epstein procura ainda demonstrar como, contrariamente à ideia dominante, as invenções ditas diabólicas não limitam mas libertam o pensamento, culminando em descobertas científicas e novas interrogações filosóficas, que mais do que alterar o *modus vivendi*, alteram

---

<sup>234</sup> Para Ricciotto Canudo, pelo contrário, o cinema é mais uma arte do que um mundo criado por um demiurgo: «Felizmente, contra aqueles que negam ao cinema o seu carácter de arte, para lhe atribuir uma espécie de poder demiurgo, podemos referir, desde já, as obras de alguns realizadores cuja visão está purificada pelo contributo intelectual e pessoal: Marcel L’Herbier, Robert Wienne, Victor Sjöström... O público de elite que os segue, reconhece-lhes a tentativa de elevar o cinema ao nível das outras artes» (Canudo, 1923:277).

a mentalidade e reorganizam as mentes dos seus criadores. Diz Epstein: «A regra é geral: cada vez que o homem cria um instrumento, este, por sua vez, recria a mentalidade do seu criador» (Epstein, 1947:6). No caso do cinematógrafo, tais alterações são evidentes porque o dispositivo tornou visível o invisível. Mostrou dimensões e ritmos até então impossíveis de visualizar. Jacques Aumont (2007) refere que Epstein é interessante como cineasta e, particularmente, como escritor e filósofo do cinema, na medida em que, retomando o conceito de *fotogenia* vulgarizado por Louis Delluc, desenvolve uma ideia crucial de ritmo que evoca uma dimensão multifacetada do real: entre escalas, movimentos reais ou aparentes, distâncias, tensões do olhar, etc. Aumont defende, até, que o encontro do cinema com a modernidade é operado, em parte, pelo movimento e o conceito de fotogenia que lhe está implicitamente associado. O *movimento* e a *fotogenia* participam, portanto, da modernidade,

«[...] ela própria bifacial representando ao mesmo tempo o presente, o actual, o clamor contemporâneo e o enigmático “lugar efêmero da arte” baudelaireana, componente superficial e datada de uma beleza “eterna”. A modernidade artística tem mais de meio século quando o cinema se lhe junta; ela tem já uma história que é a da renúncia à eternidade e à beleza, do culto cada vez mais unívoco do efêmero, do “movimento”» (Aumont, 2007:28).

O momento em que o infinitamente pequeno e o infinitamente grande se tocam, em que um olhar em profundidade, à procura do passado (e dos sinais do futuro) origina estranhas e fascinantes experiências artísticas e científicas, é também o momento da génese do medo e da insegurança, mercê da insignificância e da solidão humanas que tais horizontes infinitos instauram e acabam por nos transmitir. A passagem do cinematógrafo ao cinema é, talvez, a transformação de uma técnica numa arte moderna (cf. Aumont, 2007), que procura desvendar os limites dessa tragédia instaurada, justamente, pela modernidade. Se, entre a primeira década do século XX e os anos vinte, o cinema procura e encontra as suas formas, os anos seguinte serão uma constante adaptação dessas mesmas formas às condições da modernidade, adaptação essa que é, nas palavras de Aumont, «brutal, difícil e caótica».

«Pintura + escultura + dinamismo plástico + palavras livres + ruídos [sonoplastia] + arquitectura + teatro sintético = Cinematografia futurista. *Decompomos e recompomos assim o Universo segundo os nossos mais prodigiosos caprichos*, para elevar ao expoente máximo o poder do génio criador italiano e a sua predominância absoluta sobre o mundo» (Marinetti e tal, 1916:354).

O *Manifesto da Cinematografia Futurista* (1916) concluía assim a ambição artística, expressiva e plástica de uma técnica inicialmente pouco promissora, desse ponto de vista.

Em catorze princípios, o Manifesto estabelece, mais do que os limites possíveis e desejáveis do filme, a urgência da sua transgressão. O filme será uma *analogia cinematográfica* que utiliza a realidade como um dos elementos comparativos; *poesia; simultaneidades e imbricações* de tempos e lugares cinematografados; *pesquisas musicais cinematografadas* (dissonâncias, sinfonias de gestos, de cores, de linhas, etc.); *estados de alma cenografados e cinematografados; exercícios quotidianos que libertem da lógica cinematográfica; dramatização de objectos* (humanizados, animados, descontextualizados, dotados de paixão, etc.); *expositores de ideias e acontecimentos; flirts, rixas, e conexões de esgares, mímicas, etc; reconstituições irreais do corpo humano; dramas desproporcionais; dramas potenciais e planos estratégicos de sentimentos; equivalências lineares, plásticas, cromáticas etc.* de homens, mulheres, acontecimentos, pensamentos, melodias, sentimentos, pesos, odores, ruídos cinematografados e, finalmente, palavras em liberdade e movimento (dramatização de letras humanizadas ou animalizadas, entre outros).

Em *L'Intelligence d'une Machine* (1946), num capítulo sobre «o pecado contra a razão (a imagem contra a palavra)», Epstein sublinha que os realizadores europeus (e refere-se aqui, sobretudo, a alemães e franceses) têm consciência das influências literárias e teatrais e, num gesto de resistência à permeabilização, tentam excluir dos seus filmes tudo o que possa recordar essa «submissão», referindo sobretudo o período de 1913 a 1919, e uma dezena de filmes ditos de vanguarda. Diz Epstein, que os cineastas ter-se-iam então limitado exclusivamente aos aspectos mais fotogénicos dos seres e das coisas, reduzindo ao mínimo a utilização da escrita e tendendo a exprimir o «objectivo» e o «subjectivo» unicamente através da imagem animada, na procura da «qualidade puramente cinematográfica». No entanto, um olhar atento à História do Cinema, dir-nos-á que muitos dos princípios que constituíram então o projecto do Cinema do futuro, (que tal como o “Manifesto Futurista” chegou a ser julgado na praça pública como manifesto fascista devido à apologia da máquina e do movimento), são, na verdade elementos estruturais de muitos filmes que reflectem a abjecção e a nobreza da humanidade, em confronto permanente.

É importante lembrar que, a problematização da influência da ciência e dos processos criativos e inventivos na *formação da imagem visual*, revela, também, a impossibilidade de dissociar a emergência da prática das artes visuais – pintura, cinema... – do real e do biológico, assimilado e inscrito gradualmente, de forma indelével, na nossa herança genética. Em todo esse processo, é inalienável que os *espaços da imagem fílmica* – físico (suporte/real), *plástico* (composição/luz/montagem) e icónico (luz/inscrição) –, bem como a sua percepção, têm implicações imediatas ao nível das *emoções*, da *memória*, da *linguagem*, da *visão*, da *racionalização*, da (re)construção de *espaços e tempos* outros, associados à

experiência. E, porque o *cérebro* é a máquina de processamento dos estímulos visuais, a realidade e o espaço do filme emergem de uma síntese de sensações e informações em que a *luz* ou a sombra, o movimento ou a sua ausência, a *mise en scène* e a montagem têm um papel relevante.

Nos anos 50, os desenvolvimentos técnicos operam uma mudança de estilo, do *realismo* para o *expressionismo*. As revistas de fotografia exploravam então *efeitos visuais* como a imagem desfocada, a textura granulada, a obscuridade, as exposições incorrectas e todos os “erros” que rapidamente potenciaram o alcance criativo da câmara. Também as transformações das câmaras de filmar, o aperfeiçoamento das emulsões, que permite o fabrico de filmes mais rápidos, o maior controlo da luz dentro e fora do estúdio, bem como o aparecimento de câmaras cada vez mais pequenas e versáteis, favorecem a subversão das formas lineares de *representação do espaço*. Com a facilidade de registo das impressões visuais e, doravante, também mentais, o mundo de cada um, subjectivo e expressionista plasma-se cada vez mais nas imagens do cinema.

«[...] O cineasta já não tem de criar o efeito, como Wiene, Lang e Murnau. Agora, ele tem apenas de o descobrir (localizar, distinguir). A ‘camera stylo’<sup>235</sup> não é nada de novo; a câmara em movimento ao estilo [Raoul] Coutard<sup>236</sup> foi usada por [Jean] Epstein em *La Chute de la Maison Usher* (1927), por [Jean] Vigo em *À Propos de Nice* (1930), por [Carl] Dreyer em *Vampyr* (1932) e em muitos outros espaços fílmicos anteriores» (Durnat, 1967:97).

A referência de Durnat à *caméra stylo* remete, uma vez mais, para a interrogação permanente sobre a natureza do elo cinema/linguagem. No artigo “Du stylo à la caméra et de la caméra ao stylo” (1948), Alexandre Astruc assinala o cinema como forma de expressão do pensamento, atribuindo ao novo meio a possibilidade de representar o domínio da mente e da abstracção. Diz Astruc que o cinema, depois de ter sido bem sucedido como atracção e diversão análoga ao teatro de *boulevard* (clara referência a Méliès), e forma de preservação das imagens de uma época (os Lumière registaram eventos e cenas

---

<sup>235</sup> Durnat alude, como é óbvio, à técnica utilizada pelas vanguardas francesas e, particularmente, pela Nouvelle Vague. A expressão foi utilizada por Alexandre Astruc no artigo “Du Stylo à la caméra et de la caméra ao stylo”, originalmente publicado na revista *L'Écran Française*, a 30 de Março de 1948. Uma tradução inglesa deste artigo está disponível em [http://soma.sbccc.edu/Users/DaVega/FILMST\\_101/FILMST\\_101\\_FILM\\_MOVEMENTS/FrenchNewWave/cameraStylo.pdf](http://soma.sbccc.edu/Users/DaVega/FILMST_101/FILMST_101_FILM_MOVEMENTS/FrenchNewWave/cameraStylo.pdf) (Acedido em 06 de Novembro de 2009).

<sup>236</sup> Raoul Coutard (1924-), director de fotografia francês, habitualmente associado à *Nouvelle Vague*, assinou cerca de 75 filmes, alguns dos quais realizados por Jean-Luc Godard (e.g., *À bout de souffle*, 1959; *Le Petit Soldat*, 1960; *Une femme est une femme*, 1961; *Vivre sa Vie: Filme n Douze Tableaux*, 1962; *Le Mépris*, 1963; *Bande à part*, 1964; *Alphaville*, 1965; *Pierrot, le fou*, 1965; *La chinoise*, 1967; *Week-end*, 1967; *Passion*, 1981; *Prénom Carmen*, 1983, etc.), François Truffaut (e.g. *Tirez sur le pianiste*, 1960; *Jules et Jim*, 1961, etc.) e Jacques Demy (e.g. *Lola*, 1960, etc.), entre outros. Para uma referência mais detalhada sobre a técnica do movimento de câmara, descrita pelo próprio Coutard ver Coutard, Raoul (2007). *L'Impérie de Van Su, Comment je suis entrée dans le cinéma en dégustant une soupe chinoise*, Paris, Éditions Ramsay, 2007, pp. 366-370.

do quotidiano) transformou-se, gradualmente, numa linguagem; «essa é a razão porque gostaria de chamar à nova era do cinema, a idade da “*caméra stylo*”. A metáfora tem um sentido preciso. Com ela quero dizer que o cinema se liberta gradualmente da tirania do visual, da imagem pela imagem, das demandas da narrativa, para se transformar numa escrita tão flexível e subtil como a linguagem escrita» (Astruc, 1948:1). Jean-Luc Godard levará, como se sabe, esta mesma ideia ao extremo, sobretudo em *Histoires du Cinéma* (França/Suíça, 1988-1998), cujas imagens são, por um lado, a expressão de uma meta-linguagem, por outro uma reflexão sobre a condição gráfica das imagens contemporâneas, continuamente associadas e confrontadas com imagens do passado, num gesto mnemónico que encontra eco no célebre projecto inacabado de Abby Warburg (1866-1929), designado por *Mnemosyne*. Para Godard, tal como para Astruc, o problema fundamental do cinema é relativo à expressão do pensamento, e cada um dos seus filmes é uma tentativa de reposta a esse problema.

Astruc aponta a ideia do filme como teorema, uma série de imagens com uma lógica (ou uma dialéctica), singularizadas pelo movimento, um “ter lugar” no tempo. Mas sublinha que os modelos cinematográficos anteriores (eg. o cinema mudo e o cinema clássico), baseados como estavam na narrativa e na linearidade temporal, dificilmente poderiam alcançar o estatuto de cinema *total*, veículo do pensamento. A ideia de que todo o pensamento, tal como toda a emoção é uma relação entre seres humanos, e entre estes e os objectos do seu universo, permite concluir que só o cinema alusivo a estas relações pode ser expressão do pensamento. Daí que, só a nova forma de “narrar” usando simplesmente o olhar, que não pode, no entanto, trilhar os caminhos do realismo nem a «fantasia social», será capaz de fazer justiça às meditações filosóficas mais profundas sobre a produção humana, porque a metafísica, as ideias e as paixões, permanecem no domínio desse olhar directo sobre as coisas e os seres<sup>237</sup>.

Como já tivemos oportunidade de ver, as relações do cinema com a visualidade e a escrita, não são nem lineares, nem conclusivas. Uma dimensão não exclui, necessariamente, a outra. De facto, subjaz a toda a narrativa e linearidade temporal e espacial, quer nas artes plásticas quer no cinema, um esboço que é, simultaneamente, um traço benjaminiano da ordem da escrita e da ideografia. No texto “*Malerei und Graphik. Über die Malerei oder Zeichen*

---

<sup>237</sup> Astruc responde aqui à seguinte afirmação do escritor e editor francês Maurice Nadeau, publicada no jornal *Combat*: «Se Descartes fosse vivo, escreveria novelas», com a seguinte afirmação: «Com todo o respeito que tenho por Nadeau, um Descartes na actualidade já se teria fechado num quarto com uma câmara 16 mm e algum filme, e teria escrito a sua filosofia do filme: já que o seu Discurso do Método seria algo que só o cinema pode expressar satisfatoriamente» (Astruc, 1948:2).

*und Mal'* (1917), Walter Benjamin (1892-1940) distingue *senal* e *mancha*, atribuindo ao primeiro a esfera da impressão enquanto o segundo seria da ordem da manifestação. Isto quer dizer que o sinal, enquanto linha mágica, é uma inscrição que instaura uma hierarquia entre a superfície (que a linha estabelece) e o fundo, desenhando claramente uma relação espacial e pessoal, obviamente operacionalizada pela percepção, enquanto a mancha é sempre absoluta e de ordem temporal, «no sentido em que a resistência do presente ao passado é eliminada e passado e futuro irrompem sobre o pecador numa aliança mágica» (Benjamin, 1917:16).

O texto de Benjamin, enigmático e difícil porque fragmentado e inacabado, vai ainda um pouco mais além, quando fala da *mancha* no espaço; «estas manchas, surgem sobretudo como monumentos evocativos da morte ou pedras tumulares, dos quais, naturalmente, no sentido mais estrito, apenas são manchas as criações arquitectonicamente e plasticamente informes» (Benjamin, 1917:17); o texto termina assim, deixando, no entanto, na sua incompletude, a alusão à possibilidade de resgatar – através da arte –, a matéria (o corpo com todos os seus sentidos) do seu sepulcro, ainda que profundamente mutada pelo movimento incontável de todas as coisas para o fim. Porque a matéria não é uma pura superfície exterior, um invólucro, é a própria arte invisível em processo de germinação, que o cinema assume, por vezes, no seu movimento eruptivo.

O cinema contribuiu, certamente, para a disseminação de um modelo que prolonga uma tradição milenar das artes: a representação visual. Mas, tal como na pintura, no filme as “técnicas” só cumprem o seu desígnio quando permitem mostrar ou subverter o *espaço* e o tempo, a perspectiva ou a sua ausência, a luz ou a sua negação. Sem nos alongarmos muito, basta referir a ideia de caligrafia da luz em filmes onde outras formas substituem a ordem narrativa na representação clássica ou a diegese que, quando existente, é apenas mais um elemento estrutural. O filme *Close-Up* (*Nemaye nazdik*, Abbas Kiarostami, Irão, 1990) é, sem dúvida, um desses exemplos.

É relevante referir que, a imagem incontestavelmente visual do filme que é, desde sempre, um domínio específico do *efeito visual*, quer ele seja construído no *plateau* ou no exterior (e.g. a iluminação, os movimentos de câmara, o ângulo, etc.) ou resultante da montagem (e.g. a criação de paisagens virtuais e trajectos mentais, a manipulação de imagens que adicionam mundos ao mundo, mas desvelam também a mente criativa) nem sempre se identifica com a dimensão visível. Não deixando de ser visual e, por vezes até, realista, o filme pode ser uma caligrafia, um registo da escrita da luz, de esboço das formas e

das linhas, captadas pelo olhar através da câmara e inscritas na superfície do filme, o traço sob as cores, a memória entre-imagens. O índice de um regime de invisibilidade já anteriormente referido. Para David Bordwell (*Figures traced in light. On Cinematic Staging*, 2005) a palavra *traço* (do Latim *tractus*, que significa, também, gesto e trajecto) deveria «lembrar-nos que o cinema é uma arte pictórica, que oferece um traçado que marca o espaço da nossa compreensão. O *tractus* implica, por um lado, o entalhe de um caminho (que é o que faz o cineasta), e o seguimento de um trajecto, que é a tarefa do espectador» (Bordwell, 2005:238).

Finalmente, é muitas vezes a dimensão visual que permite aceder aos mundos invisíveis (leia-se possíveis). Quantas vezes os filmes parecem «provar» a persistência de um regime aleatório da vida, com inúmeras versões alternativas da realidade, como se esta mais não fosse do que «uma série de múltiplos destinos paralelos que interagem e são afectados de modo crucial por encontros contingentes sem significado, pontos de intersecção nos quais uma série influi noutra [...]?» (Žižek, 2008: 173). Destruindo toda e qualquer forma narrativa centrada e linear, veremos como o cinema de Antonioni transmite a vida como um fluxo multiforme e instaura a percepção de uma realidade apenas como um desfecho possível – que pode nem ser provável – «[n]uma situação “aberta”» alimentando a ideia de que «outros desenvolvimentos possíveis não são [...] eliminados, continuando a assombrar a realidade “verdadeira” como um espectro do que podia ter acontecido e conferindo-lhe um estatuto de fragilidade e contingência extremas [...]» (Žižek, 2008: 173). No caso do filme *Blow Up* (Grã Bretanha/Itália, 1966), por exemplo, o processo de revelação da fotografia mostra bem os estratos de uma realidade incognoscível e instaura o domínio do índice quase imperceptível como vestígio de um acto – neste caso, um homicídio – que, sem a prova em papel ou película, e tal como o jogo de ténis da cena final, permanece no domínio dos possíveis ou, como diria Raymond Bellour (1999), «entre-imagens».



## Capítulo 4: Do Desenho do Espaço ao Espaço da Escrita

*«Alguns átomos dos filmes, para falar como os químicos, combinados com outros elementos do universo humano, podem constituir logo uma «escrita», imediata e universalmente inteligível. Síntese singular dos dois principais produtos da inteligência: linguagem e ciência».* (Gilbert Cohen-Séat, 1946)

*«O traço escrito ou o traço pintado define-nos. A folha branca é simultaneamente a imagem do universo e o espelho de nós próprios».* (Olivier Debré, 1973)

Na sequência da reflexão anterior, este capítulo é uma procura das relações imagéticas do *espaço* e da *memória* no cinema<sup>238</sup>, em evidência nos processos fílmicos como a *mise en scène*, a *déoupage* ou a *luz*, procurando entender, também, as equivalências possíveis com o mundo e a vida, através da sua inscrição nas várias dimensões, desde a psico-neurológica à epistemológica, passando, também, pela sua ulterior dimensão comunicacional e filosófica. Os próprios cineastas – os mais e os menos realistas – estão, muitas vezes, conscientes, dessas relações. Para Antonioni, todos os realizadores têm em comum o hábito de olharem, simultaneamente, para o interior e o exterior deles próprios. «[...] Há um momento em que as duas percepções convergem – como uma única imagem que se foca –, e se sobrepõem. É deste encontro entre visão e cérebro, entre visão e instinto, entre visão e consciência, que nasce o impulso de falar, de mostrar» (Antonioni, 1964a:231). Já para Fellini, o criador «[...] vive continuamente na memória que lhe permite recordar situações e personagens que, na verdade, nunca surgiram no contexto da vida. [...] De facto, é muito frequente inventar as [...] recordações, recorrendo a uma memória de recordações que não existem. [...] Uma memória que as alimenta e as faz nascer» (Fellini, 1994:9-13)<sup>239</sup>.

---

<sup>238</sup> Recorde-se que o tema da memória tem sido, desde sempre, terreno fértil para o cinema. Independentemente do seu valor estético ou cinematográfico, filmes como *Na Noite do Passado* (Mervyn LeRoy, 1942); *Crime Doctor* (Michael Gordon, 1943); *A Casa Encantada* (*Spellbound*, Alfred Hitchcock, 1945); *Somewhere in the Night* (Joseph Mankiewicz, 1946); *As Três Máscaras de Eva* (Nunnally Johnson, 1957); *Mirage* (Edward Dmytryk, 1965); *Paris, Texas* (Wim Wenders, 1984); *Viver de Novo* (Kenneth Branagh, 1991); *Muholland Drive* (David Lynch, 2001); *The Magestic* (Frank Darabont, 2001); *O Homem sem Passado* (Aki Kaurismaki, 2002); *O Despertar da Mente* (Michel Gondry, 2004) ou *Pago para Esquecer* (*Paycheck*, John Woo, EUA, 2003) são alguns exemplos literais do fascínio exercido pelos mistérios da mente e da memória, sobre os cineastas.

<sup>239</sup> Sobre a possível influência da memória no processo de criação na arte, veja-se o caso particular de Louise Bourgeois abordado no ensaio “Louise Bourgeois: Criação, Memória e Emoção” disponível em [www.arciencia.com/Admin/Ficheiros/IRENEAPA415.pdf](http://www.arciencia.com/Admin/Ficheiros/IRENEAPA415.pdf).

A temática espaço/memória no cinema remete particularmente para duas questões. Em primeiro lugar, as relações estruturais dos elementos no espaço fílmico, incluindo a luz e a forma, na configuração de paisagens e lugares que se constituem como «indícios» mnemónicos importantes no (re)conhecimento, semelhança, e verosimilhança – realismo – num cinema da presença e do presente, que implica visão mas também visualidade. Em segundo lugar, a questão da memória como resultado do traço visível/invisível (visão e percepção) – de uma escrita da luz, portanto –, e, marca de uma ausência (passado/futuro) que remetem essencialmente para os domínios da mente.

Neste contexto, é importante referir a taxonomia memória-orgânico-interioridade e escrita-inorgânico-exterioridade, enunciada por Maria Augusta Babo em “Escrita, Memória, Arquivo” (2009), que amplifica os limites da reflexão sobre a problemática dos filmes *Memento* (Christopher Nolan. EUA, 2000) e *Zerkalo* (*O Espelho*, Andrei Tarkovsky, URSS, 1975) e as instâncias memória/paisagem/interior, em estreita relação com a aporia *vida* (orgânico/memória) – *morte* (inorgânico/paisagem/inscrição), subliminarmente inscritos, quer nestes filmes quer na obra de Antonioni.

Frances Yates (1899-1981), que trata exaustivamente a temática da memória até à contemporaneidade (cf. Yates, 1966), verifica que, na antiguidade clássica, a arte da memória está associada à retórica como técnica através da qual o orador podia aperfeiçoá-la. A mnemónica (Do gr. *mnemoniké [tékhnē]*, «a arte de lembrar», pelo lat. *mnemoni ca*) consistia em gravar na memória um conjunto de *loci* ou lugares. «Não há dúvida que os *topoi* utilizados por pessoas com a memória treinada são *loci*, e é muito provável que a palavra “tópico” tal como utilizada em dialéctica surja através dos lugares da mnemónica. Os tópicos são “coisas” ou temas da dialéctica, conhecidos como *topoi*, através dos lugares em que são depositados» (Yates, 1966:31). O tipo mais comum de sistema mnemónico do lugar, embora não o único, era, pois, o arquitectural<sup>240</sup>.

---

<sup>240</sup> O processo é descrito de forma clara por Quintiliano (30 -95 DC) em *Institutio oratoria*, no Livro XI: «Para que possa formar um conjunto de lugares na memória, um edifício deve ser lembrado, da forma mais ampla possível e com o máximo de pormenores [...], sem omitir as estátuas e outros ornamentos com os quais os compartimentos estão decorados. [...] As imagens pelas quais o discurso do orador deve ser recordado, são então integradas na imaginação os lugares memorizados no edifício» (Yates, 1966:3). O método assegurava assim que todos os pontos do discurso seriam lembrados na ordem justa, já que esta era fixada pela sequência dos lugares no edifício. Uma versão integral bilingue, em inglês e latim, da *Institutio oratoria* está disponível em [http://penelope.uchicago.edu/Thayer/E/Roman/Texts/Quintilian/Institutio\\_Oratoria/home.html](http://penelope.uchicago.edu/Thayer/E/Roman/Texts/Quintilian/Institutio_Oratoria/home.html) (acedido em 13 de Julho de 2009). A técnica dos *lugares* é, portanto, uma das mnemotécnicas, com origens ancestrais, e consiste em «construir» um «palácio da memória». *I.e.*, uma estrutura mental formada por “apartamentos, corredores, divisões, paredes”, colocando depois, cada informação num lugar específico. Para lembrar basta percorrer os vários lugares do palácio. Na Idade Média, a *Ars Predicanti* (isto é, a técnica oratória), sugeria mesmo que se colocassem as informações, não em palácios imaginários, mas em lugares reais, por exemplo, as

Já Bergson reflectira sobre a questão da memória, dizendo que esta é «a repercussão da indeterminação da nossa vontade, na esfera do conhecimento. Mas a acção da memória vai muito mais longe e é muito mais profunda [...]. É chegado o momento de reintegrar a memória na percepção, de corrigir desse modo, os exageros das nossas conclusões, determinando assim, com mais precisão, o ponto de contacto entre a consciência e as coisas, entre o corpo e o espírito» (Bergson, 1903:58-59). A memória é praticamente inseparável da percepção, intercala o passado no presente, contraindo-os numa intuição única de momentos múltiplos da *durée* e, assim, pela sua dupla operação, é a causa que nos faz perceber a matéria em nós. Bergson distingue, no entanto, entre duas formas de memória; a memória como *recordação*, conhecimento inscrito na mente, e a memória como *organização das recordações*, em função de um espaço e de um tempo, um antes e um depois, que instaura o carácter evenemencial das recordações susceptíveis de constituir uma história; “a minha história”. Uma das consequências destes processos é que a «datação» dos eventos pelo exercício da memória torna-os irrepetíveis, ideia que está particularmente em evidência no filme *Memento*, por exemplo, cuja memória decorre da escrita que é, podemos talvez dizê-lo, “memória morta”. De facto, interpretando a memória bergsoniana como uma «coexistência virtual», na medida em que é a «conservação do passado, no presente», Gilles Deleuze (1988) sublinha que «a duração (*durée*) é essencialmente memória, consciência e liberdade» (Deleuze, 1988:51), que são, como veremos, questões particularmente relevantes nos filmes em análise.

Todavia, a memória não é só um processo interno. Enquanto processo metonímico, a paisagem visual, na pintura ou nos filmes, pode ser, também ela, um processo de memória. Memória do mundo e do tempo passado inscrito no espaço congelado e diferido das imagens que remetem sempre para outras imagens do pensamento ou da realidade. Paquot (2005) sustenta que o cinema fabrica uma imagem ideal da cidade, revelando um modo de organização territorial de um modo de vida. «O cinema radiografa a nossa existência. [...] A cidade filmada [...] sempre misteriosa e inatingível, e no entanto, o espectador não parece perdido, já que possui referências eficazes que o cineasta lhe fornece a determinado momento, sem prejuízo do suspense» (Paquot, 2005:15). Isto é, o cinema, e particularmente a imagem fílmica inscreve-se num *movimento da recordação como acção e não como reresentação*. Mesmo na sua unidade mais básica que é o fotograma (veja-se, por exemplo, o caso de Vertov), o filme obedece a um tempo específico, a uma *durée* que não se confunde

---

colunas de uma igreja. Gorini considera *que* «é muito provável que a expressão “em primeiro lugar”, usada ainda hoje para dar início a um discurso articulado, derive, precisamente, desta técnica» (Gorini, 2006:97).

com a efectiva duração da imagem, mas opera a natural imbricação de múltiplas recordações e memórias (imagens ou representações, portanto), umas intrínsecas ao próprio filme, outras relativas à vida do autor ou do espectador, o que constitui, sem dúvida, um incontável registo de movimentos de articulação, impulsionados pela imaginação.

O cinema é, por esta via, a própria memória-acção. Parece, pois, plausível afirmar que o filme, e as suas imagens possuem essa característica essencial de dispor para a acção embraiando as mais profundas emoções (e.g. o medo, etc...) que frequentemente se traduzem nos mais íntimos sentimentos susceptíveis de agir sobre o corpo, quer seja através de (in)voluntárias reacções fisiológicas (e.g. o choro, o riso etc.) quer seja pela reactivação da mente e da imaginação, contribuindo para a emergência de reflexões ou comportamentos (uns miméticos, outros nem tanto) que se inscrevem num verdadeiro processo de mutação do próprio indivíduo, enquanto ser humano. É evidente que as imagens do cinema não agem *per se* (daí ser arriscado atribuir unicamente à violência das imagens o aumento da violência psicossocial), mas são um importante elo na cadeia imparável operada pela caminhada do homem desde as primeiras imagens (e.g. Lascaux, Altamira, inscrições tumulares, decoração de abóbadas, etc.) até às mais recentes imagens de síntese, passando, obviamente, pelas imagens do cinema e, particularmente, pelo cinema dos autores que opera mecanismos de identidade mas também de alteridade ao funcionarem como espelhos mágicos da marca mais-que-humana.

Há, ainda no processo da memória, uma marca da consciência que se revela entre dois géneros de recordação; uma diferença profunda e uma diferença de natureza. Por um lado, a *recordação* (de uma lição ou uma leitura, por exemplo) é uma *representação*; por outro a recordação da lição aprendida exige um tempo determinado, o mesmo necessário para desenvolver um a um, ainda que em imaginação, todos os movimentos da articulação necessária: já não é uma representação, mas uma *acção*. «Destas duas memórias, uma que *imagina* e outra que *repete*, a segunda pode substituir a primeira, e transformá-la até numa ilusão» (Bergson, 1903:79) o que é, mais uma vez, o que acontece em *Memento*. Bergson é de opinião que destas duas memórias, a segunda que considera «activa e motriz» deve mesmo inibir a primeira ou, no mínimo, aceitar dela unicamente o que pode ser útil no presente, e isto é, basicamente, o que Bergson designa por associação de ideias (cf. Bergson, 1903:82).

Veja-se, também, as reflexões de Jean Epstein que, escassas décadas após a emergência do cinema com os contornos que hoje lhe conhecemos, considerava o efeito

produtivo do cinema, efeito esse que foi claramente postulado e posto em prática por Sergei Eisenstein, na conhecida e amplamente divulgada teoria da montagem. É o caso da montagem intelectual, no *Outubro* (Sergei Eisenstein, URSS, 1928), em que a célebre cena do pavão, elemento absolutamente dissonante e ideal num contexto diegético e de *mise en scène*, serve o firme propósito de agir sobre a memória, torcendo, decisivamente, o movimento de compreensão das imagens de queda e ascensão das ideologias, até aí relativamente linear e explícito. Em 1946, Cohen-Séat afirmava que ignoramos quase tudo sobre as nossas recordações. O que sabemos é que elas estão ligadas, de algum modo, às nossas emoções e dependem de um processo de julgamento. «Sob tantos pretextos em forma de causa, de uma variedade infinita, os verdadeiros agentes dos choques que nos emocionam continuam obscuros. Permanece o mistério em volta desta parte de nós mesmos que colocamos em frente do espectáculo, que denuncia e marca os golpes» (Cohen-Séat, 1946:87).

Na década de 60, o psicólogo cognitivista George Sperling<sup>241</sup> descobre uma nova forma de memória visual; a memória icónica que geralmente permanece durante cerca de ½ segundo, o que encoraja outros psicólogos a explorar a visão e, nomeadamente, a questão da atenção. Actualmente, a compreensão da complexa natureza da memória continua aquém da resolução dos problemas que ela desencadeia. Mas, mais do que discutir o postulado fundamental da existência de recordações permanentemente armazenadas no nosso cérebro, filósofos, psicólogos e, mais recentemente, os especialistas em neurociências, tentam explicar as perturbações da memória (cf. Rosenfield, 1988:20). Nesta demanda, não é só a natureza da memória que está em questão mas, também, e sobretudo, a natureza do pensamento e, em consequência, a dos nossos próprios actos, *i.e.* toda uma ética e até mesmo uma estética<sup>242</sup>. A influência dos problemas da percepção e da memória nestes domínios nem sempre é evidente, mas a permeabilização da arte pela ciência suscita cada vez mais reflexões sobre os objectos (filmes, pinturas, esculturas, arquitecturas, etc.) que, por analogia, reflectem uma mesma natureza.

---

<sup>241</sup> Cf. Sperling, George (1963). “A Model for Visual Memory Tasks” (Versão digital) in *Human Factors*, 5, 19-31, disponível em [http://aris.ss.uci.edu/HIPLab/staff/sperling/PDFs/Sperling\\_VM\\_Model\\_1963.pdf](http://aris.ss.uci.edu/HIPLab/staff/sperling/PDFs/Sperling_VM_Model_1963.pdf) (acedido em 11 de Abril de 2010).

<sup>242</sup> A relação entre a questão da percepção e a memória foi referida anteriormente, neste trabalho, em breves referências teóricas e históricas. Para uma leitura mais completa sobre esta questão veja-se a obra de Palmer, Stephen E.(1999). *Vision Science, Photons to Phenomenology*, 3<sup>rd</sup> Printing, The MIT Press, Cambridge, 2002.

Para João Mário Grilo, realizar um filme é construir o olhar do espectador ou, utilizando as suas próprias palavras: «montar sentimentos, montar plateias»<sup>243</sup>. Mas, devemos acrescentar, é, também, de certo modo, confrontá-lo com a memória e os abismos da sua natureza; levando-o a consentir o gesto imoral e amoral, ou até criminoso, das personagens, ou a violência que parece oferecer à espécie a possibilidade da sua «sobrevivência», num sistema de seres cuja hierarquia se estabelece com base em complexas interações bio-físico-psicológicas. A natureza continuamente ao espelho, assim se pode definir o homem perante o filme.

#### 4.1. Outros espaços do filme: Da imagem como inscrição

Os filmes *Memento* (Christopher Nolan, UK, 2000) e *O Espelho* (*Zerkalo*, Andreï Tarkovsky, URSS, 1974), são absolutamente claros na forma como o cinema permite estabelecer um mapeamento dos problemas da *memória individual* e da sua relação com a *identidade* e a *alteridade*, questões que são subsidiárias das questões físicas, psicológicas e filosóficas do espaço-tempo e da *durée*, envolvendo, também, outras problemáticas como a consciência e o *eu*.

No caso de *Zerkalo*, quarta longa-metragem de Andreï Tarkovsky, «[...] ritmado pelos poemas do seu pai»<sup>244</sup>, [...] é menos um filme sobre o reflexo do que uma reflexão sobre os meandros da memória [...]» (Cerf, 2009:82). Embora para Tarkovsky o cinema seja, fundamentalmente, a arte do tempo<sup>245</sup> (a sua teoria sobre esta questão é tal, como em Eisenstein, essencialmente ligada à ideia de *ritmo*), é pela *mise en scène*, e a arquitectura do espaço fílmico – na matriz, portanto – que o passado se revela. Em *Die Versiegelte Zeit* (*Esculpir o Tempo*, 1990), Andreï Tarkovsky (1932-1986) relembra que, no cinema, «[...] *mise en scène* significa a disposição e o movimento de objectos escolhidos em relação à área de enquadramento [...]. Mas definir dessa forma os limites da *mise en scène* equivale a seguir um caminho que leva a um único fim: a abstracção» (Tarkovsky, 1990:84-85). Daí que Tarkovsky procure no domínio da literatura uma outra delimitação do conceito, de maior complexidade. É na *mise en scène* que as personagens ganham densidade psicológica, o que leva Tarkovsky a considerar que, para construir a *mise en scène*, é importante trabalhar essa

---

<sup>243</sup> Palavras proferidas no contexto do Seminário de *Realização Cinematográfica*, em 23 de Outubro de 2008, a propósito do filme *Broken Bossoms* (EUA;1919) de W. D. Griffith.

<sup>244</sup> Juliette Cerf refere-se ao poeta Arseny Tarkovsky (1907-1989).

<sup>245</sup> Veja-se sobre esta questão a obra do autor *Die Versiegelte Zeit* (Tradução brasileira de Jefferson Luis Camargo e Luís Carlos Borges: *Esculpir o Tempo*, São Paulo, Livraria Martins Fontes Editora Ltda, 2002).

dimensão psicológica, através da atmosfera dos lugares e das suas texturas. «O factor dominante e todo-poderoso da imagem cinematográfica é o *ritmo*, que expressa o fluxo do tempo no interior do fotograma. A verdadeira passagem do tempo também se faz clara através do comportamento das personagens, do tratamento visual e da trilha sonora [...]» (Tarkovsky, 1990:134).

O conceito de *mise en scène* é, como se sabe, de origem teatral. Jean-Marie Piemme (1989) sublinha que a invenção da *mise en scène* é, ao mesmo tempo, o termo de uma tradição teórica que se esboça com o interesse do século XVIII pela representação, e o ponto de partida para uma nova prática. A *mise en scène* é, por conseguinte, um conjunto de opções e decisões relativas ao espaço da cena que, a partir de então, é construída de forma rigorosa e coerente, propondo ao espectador a mediação de um ponto de vista a partir do qual se organizam as relações do espectáculo com o texto (cf. Piemme, 1989). Étienne Souriau (1990) salienta que, embora o termo *mise en scène* tenha uma origem recente<sup>246</sup>, o processo ao qual reporta é tão antigo como o próprio teatro. Em sentido restrito, o termo remete para a «criação a partir de um texto pré-existente à qual se procura dar um sentido pertinente, dirigindo o jogo dos actores e utilizando todos os materiais cénicos (*décors*, guarda-roupa, iluminação, som, dispositivos). A *mise en scène* é [tal como será para Georges Méliès] a composição de um espectáculo» (cf. Souriau, 1990:1014).

*Zerkalo* é, deste modo, um filme construído pela arte da *mise en scène*, um filme de atmosferas (sombrias, tonais, atonais, contrastantes) e texturas (fluídas, rugosas, transparentes, estilhaçadas) que são, simultaneamente, sensoriais e mentais. Visualidade e memória.

«Um longo *travelling* à frente abre o filme; parte da floresta e dos caminhos ao lado de uma mulher de costas, sentada sobre uma cerca. A mulher olha a extensão da planície, onde surge, ao longe um viajante perdido. Uma *voz off* masculina rememora a topografia desse lugar da sua infância [...]. Este movimento de câmara inaugural desencadeia a reminiscência» (Tarkovsky apud Cerf, 2009:82).

A primeira cena do filme é, pois, o exemplo paradigmático de uma «fusão» entre tempo e espaço – passado e presente; memória –, uma *durée*, através da *mise en scène*. Na conferência “Le Souvenir du Présent et la Fausse Reconnaissance” (1908) Bergson

---

<sup>246</sup> O primeiro encenador terá sido André Antoine (1858-1943) que fundou o Théâtre Libre, em França, em 1887, materializando a função. Na Alemanha, Richard Wagner (1813-1883) inventa o “drama musical” e exprime a sua concepção de *mise en scène* em *L'oeuvre d'art de l'avenir* (1850), através da noção de “*Gesamtkunstwerk*”, em que a música, o teatro, a arquitectura e a pintura convergem para a realização da obra, neste caso específico, a ópera (cf. Piemme, 1989).

sustentara que toda a descrição clara de um estado psicológico se faz através de imagens, embora tenha afirmado, também, que «a recordação de uma imagem não é uma imagem» (cf. Bergson, 2008:144), já que «a recordação pura só pode ser descrita de uma forma vaga, em termos metafóricos. Digamos, pois, tal como explicamos em *Matière et Memoire* que a recordação está para a percepção como a imagem num espelho está para o objecto colocado perante ele» (Bergson, 1908:144). Mais uma vez, em *Zerkalo*, esta acepção da recordação está duplamente representada. À medida que se desenrola no tempo, a nossa actual existência «duplica-se, também, numa existência virtual, numa imagem no espelho» (Bergson, 1908:144). A ideia de que cada momento da nossa vida oferece dois aspectos: é actual e virtual, percepção por um lado, recordação/memória por outro, oferece-nos outras possibilidades de interpretação dos filmes propostos em epígrafe, quer num quadro puramente diegético, quer em termos de reconhecimento dos próprios processos da memória. Como em *Zerkalo*, por exemplo, em que as nossas percepções estão impregnadas de recordações, não se tratando, no entanto, apenas, de uma «diferença de intensidade». É uma diferença de natureza. Percepção e recordação (embora possam estar permanentemente imbricadas) são diferentes, na medida em que, uma recordação só se torna presente servindo-se do corpo e de alguma percepção experimentada por ele.

*Close-Up* (*Nemayé nazdik*, Abbas Kiarostami, Irão, 1990), permite articular questões similares relativas ao espaço/tempo/memória com o domínio da autoria, abordando a interdependência *cinema-memória-poesia*, em conformidade com a função essencial atribuída por Jean Epstein ao cinema; depois do homem-artesão e do homem-sábio, o homem-espectador permite legar à humanidade um outro tipo de conhecimento moldado pela emoção e pela poesia. Aliás, já muito antes, em *Essai sur les Données Immédiates de la Conscience* (1909) também Bergson se interrogara sobre a origem e a sedução da poesia e a sua relação com a vida, dizendo que o poeta é todo aquele cujos sentimentos se transformam em imagens que, por sua vez, se podem traduzir em palavras «dóceis no ritmo».

«Ao vermos passar diante dos nossos olhos essas imagens, é então que experimentamos, também, o sentimento que é, por assim dizer, o seu equivalente emocional: mas essas imagens não se materializariam de uma forma tão intensa, sem os movimentos regulares do ritmo, pelo qual a nossa alma embalada e entorpecida, se esquece, como num sonho, para pensar e ver com o poeta» (Bergson, 1909:12).

Insistindo na importância do ritmo (conceito também ele decisivo na teoria da montagem de Eisenstein que, por sua vez influencia explicitamente Tarkovsky), Bergson conclui, no entanto, que as artes plásticas obtêm o mesmo efeito da poesia, pela



«imobilidade que impõem subitamente à vida» e cujo «contágio físico se propaga ao espectador» (cf. Bergson, 1909). Argumenta que a arte que apenas desencadeia sensações é uma «arte inferior». Mas, uma vez que «a maior parte das emoções são a forma pública de mil sensações, sentimentos ou ideias que as impregnam», a arte faz-nos experimentar algo que o seu criador não saberia fazer-nos compreender de outra forma. «Assim se esbate a barreira que o tempo e o espaço interpõem entre a sua consciência [do poeta, do artista, do cineasta] e a nossa; quanto mais fértil de ideias, forte em sensações e emoções o sentimento do quadro no qual ele nos introduz, mais profunda e elevada será a beleza exprimida» (Bergson, 1909:14). Esta mesma reflexão pode ser feita a propósito de muitos filmes e, particularmente, no caso dos três filmes mencionados.

Já a um outro nível de enquadramento da temática, a visão do filme de Abbas Kiarostami como poema e espaço mnemónico, mas também vestígio do real pode constituir, de certo modo, um argumento em defesa do cinema *Lumière-Méliès*, resultado de um movimento em espiral em que o filme regressa à origem, sem regressar, mantendo o seu centro, não na *técnica*, nem na *tecnologia*, e já não apenas na *percepção/visão*, mas na *memória*, isto é, na *imagem* da *imagem* do filme, onde tudo começou e onde tudo retorna.

Escreve Charles Tesson, a propósito da recepção do prémio Roberto Rossellini (1906-1977) por Kiarostami, relativo ao seu filme *Et la Vie Continue* (Irão, 1991), em Maio de 1992, em Cannes: «[...] o cineasta passou brutalmente de uma concepção rosselliniana do cinema, de um “T for Take” (em que a realidade de um filme depende do ponto de vista), para uma concepção mais welliesiana, a de um “F for Fake”, mesmo que esta segunda dimensão venha juntar-se ao seu cinema, sem obliterar a primeira» (Tesson, 1995:126). Esta afirmação parece inteiramente justa, também, a propósito de *Close-up*, na medida que, o citado filme de Orson Welles (*F for Fake*, França/Irão/Alemanha, 1975), cujo título podia ser traduzido por “a realidade da mentira” (os franceses chamaram-lhe “*Vérités et Mensonges*”), é a própria forma fílmica da mistificação caucionada, tal como *Close-up*, pelo próprio cineasta.

Convicto de que a obra cinematográfica é o resultado de uma «sucessão de fases materiais e imateriais», Calvino considera que, no processo do filme, o “cinema mental” da imaginação tem uma função não menos importante do que a efectiva realização e montagem. Acrescenta que a imagem que vemos no ecrã foi antecipadamente “vista” pelo cineasta e só depois reconstituída no plano físico, para ser captada pela câmara e fixada pela luz, no filme. «[...] Este “cinema mental” funciona sempre em todos nós – sempre

funcionou, mesmo antes da invenção do cinema – e nunca deixa de projectar imagens na nossa visão interior» (Calvino, 1990:103). Já anteriormente referimos uma afirmação coincidente de Wim Wenders, a propósito do trabalho do filme *Par delà les Nuages* (França/Itália, 1995), dirigido em condições de extrema adversidade, por Michelangelo Antonioni. A afirmação é válida, ainda, para todas as condições de criação por parte de Antonioni. Isto é, cada aspecto do estilo, cada esfera de acção das personagens ou dos objectos – espaços, lugares, paisagens, enquadramentos – reflecte o estado interior das personagens (cf. Cardullo, 2008) e, no limite, a «visão interior» do próprio cineasta.

Outra questão decorrente desta, é a interpretação possível do filme no esquema de uma autoria constituída no processo de “*assinatura*” da obra, através do estilo. A análise do filme *Professione: Reporter* (*The Passenger*, Michelangelo Antonioni, USA/Itália, 1974) constitui, como veremos, uma reflexão sobre a aporia da dupla relação humano/real/ficção e sujeito/filme/autor, evidenciando a interdependência visão-memória-identidade, num diálogo estabelecido entre a paisagem e as personagens sob a égide dessa mesma “visão interior” que é, também, o esboço de trajectos. Porque, «a temática da identidade cola-se, afinal, à circulação pelos lugares, e ao que isso envolve de reconhecimento de cada centímetro de paisagem e de cada polegada de arquitectura» (Fonseca, 1985:77).

Os filmes de Antonioni são, por isso, quanto a nós, favoráveis a uma revisão crítica do estatuto da visão, e antecipam o argumento de que o cinema, tal como a arquitectura e, particularmente, o filme como uma arquitectura sinestésica que envolve todos os sentidos, é uma superação do estatuto dominante do paradigma do «ocularcentrismo» que, durante séculos, dominou a nossa relação com o mundo e o próprio conceito de conhecimento (cf. Pallasmaa, 2005). Como se sabe, a arquitectura é, fundamentalmente, confrontada com as questões primordiais da existência humana, no espaço e no tempo, expressando as múltiplas relações do ser humano com o mundo. Comprometida, segundo Pallasmaa, com questões metafísicas do “*eu*” e do mundo, interior e exterior, tempo e duração, vida e morte, a arquitectura é, de facto, o primeiro instrumento da nossa relação com o espaço e o tempo, dando a essas dimensões uma medida humana:

«Em consequência da interdependência do espaço e do tempo, da dialéctica do espaço externo e interno, físico e espiritual, material e mental, inconsciente e consciente, as prioridades que dizem respeito aos sentidos, tal como as suas funções e interacções, têm um impacto na natureza das artes e na arquitectura» (Pallasmaa, 2005:16-17).

Daí que, o «retrato» subjacente à «linguagem» arquitectónica do filme, mas também do que está para além dela, e que pressupõe um processo de delimitação e subsequente emancipação do espaço e das formas, deixe ao cinema o vasto campo das suas matérias; os factos fílmicos – imagens visuais e sonoras que, tal como diz Cohén-Séat, são expressão «*da vida e do mundo, do espírito e da imaginação dos seres e das coisas*» –, mas também a sua relação com a mente, a memória, as emoções; a procura do que se esconde para além do movimento, da velocidade e do ritmo; a interrogação sobre a realidade possível subjacente ao espaço múltiplo e (im)possível do *plateau*; a «escrita» do que fica dessas imagens, construídas e projectadas e que é, sobretudo, *memória*, mas também o *ego*, *hic et nunc*. Identidade e alteridade. Ou, numa palavra bem mais vasta e complexa: *Humanidade*.

#### 4.2. Uma Escrita da Luz: Espaço, Espelho e Identidade

Diz Olivier Debré (*L'Espace et le Comportement*, 1973) que é nas zonas perceptíveis do plano que o pintor abstracto procura a emoção, e a sua atitude no interior desse espaço imaginário aproxima-se do gesto do escriba que procura no interior do signo a análise mesma do espírito. A análise sensível da emoção do pintor é, por isso, uma abstracção idêntica à análise imperceptível da Ideia, pelo escriba. Idêntico raciocínio pode ser, evidentemente, aplicado ao filme, com a diferença de que, neste caso, podemos mesmo falar de uma fusão dos dois gestos. O cineasta, procura a emoção no espaço perceptivo da paisagem e do enquadramento, recorrendo à memória e à imaginação, mas, tal como o escriba, analisa e desenha a ideia através da dimensão gráfica do filme e da inscrição de elementos como a luz (física) e a atmosfera, trajectos da memória (imaterial) através da qual encontra o espírito, a alma das coisas e dos seres.

Recordemos a ideia de Bergson de que um ser desprovido de *memória* jamais poderá pronunciar a palavra «vazio», já que, nesse caso, ele só poderá exprimir apenas o que percebe, isto é, a *presença* de uma coisa ou de um ser, jamais a sua *ausência*. A ausência só existe para um ser capaz de se *recordar* e de esperar (Cf. Bergson 1907). É, justamente, por esta via que podemos dizer que o cinema é um espaço da *memória*. Um filme é sempre memória, na medida em que, o cineasta, na tarefa que consiste em reflectir de forma consciente ou inconsciente, a sua própria identidade, através das imagens, bem como o espectador, absolutamente envolvido na tarefa de mergulhar no espelho impossível da sua própria alteridade (“eu sou o outro”), procede justamente por percepção de uma *ausência*, a falha de uma presença na *diégesis*, operacionalizada pelo intervalo, espaço real e virtual

(resultado da montagem), constituído pelas elipses narrativas e outras, condição quase essencial para as múltiplas possibilidades que o filme tem de presentificar, por ausência, *espaços* e tempos de outra forma impossíveis de experimentar.

Memória inscrita num espaço, escrita da luz, exercício estilístico que singulariza a obra, o filme é sempre uma marca (vestígio) e/ou marcação (decorrente do exercício de montagem, por exemplo) que expõe o seu próprio *espaço* e tempo (com ou sem história). Numa dimensão que opera a solução de continuidade (a linha horizontal em direcção ao passado-presente-futuro) – um exercício de memória, portanto – e o contágio por contiguidade, vertical e presente, com a realidade, o filme é esta espécie de osmose entre espírito e matéria que inaugura o processo criativo pelo qual o ser humano se desvela como tal, mas escapa, também, à sua própria humanidade.

A relação autor-filme, configurada pelo vínculo entre assinatura, autor e auto-retrato – é um gesto “evenemencial” que instaura uma interface de natureza especular entre cineasta, filme e realidade (incluindo o espectador), em que o primeiro é, frequentemente, à semelhança do que dizia Arthur Rimbaud (1854-1881), «Je est un autre», «duas pessoas»:

«Por vezes, lendo as críticas dos meus filmes, descubro algo desse outro» (Fellini, 1994:74)./«Um criador [...] fala somente de si próprio. Ele é *obrigado* a falar apenas de si próprio» (Fellini, 1994:96)./«As pessoas pensam que o cinema é uma câmara de 35 mm e que a realidade que nos rodeia está lá simplesmente para ser fotografada. Mas, na verdade, o realizador por *detrás* da câmara põe-se sempre ele próprio à *frente* da câmara. Caso contrário, o seu cinema oferece-nos uma realidade contraditória [...] para além do divertimento [...] a invenção de um mundo, de personagens, de situações, [...] há também uma satisfação mais profunda, mais secreta, mais impudente, que se relaciona com o mito de Narciso e com a ideia de poder quase divino» (Fellini, 1994:96).

Os limites de uma relação triplamente inclusiva, entre as instâncias humano-sujeito-autor, escrita-inscrição-assinatura e imagem-filme-auto-retrato, são visíveis nos filmes *Zerkalo* (*O Espelho*, Andrei Tarkovsky, URSS, 1974) e *Memento* (Christopher Nolan, EUA, 2000). Conceitos como memória<sup>247</sup>, espaço-tempo e escrita/inscrição, nas suas várias acepções, confluem num movimento/trajectória da marca à imagem, do nome ao autor.

---

<sup>247</sup> O filme de Nolan terá sido inspirado na história verídica de H. M. (Henry G. Molaison, 1926 - 2008), cujo caso clínico contribuiu decisivamente para a compreensão da forma como funciona e está estruturada a memória. A história é simples mas constitui, segundo Eric Kandel, prémio Nobel da medicina em 2000, um dos marcos das neurociências. Aos 9 anos, H. M. sofreu um acidente de bicicleta que lhe provocou epilepsia grave. Aos 17 anos, foi submetido a uma intervenção neurocirúrgica, com o objectivo de reduzir as crises de epilepsia. Foi-lhe, então, removida uma parte do encéfalo, após o que H. M. ficou incapaz de formar novas memórias. O caso foi amplamente estudado pela comunidade científica, e foi a partir de então que se descobriu que o hipocampo (parte do cérebro retirada dos dois hemisférios do paciente) é responsável pela

Recorrendo à «gramatologia do espaço inscrito» delineada por Anne-Marie Christin em *L'Image Écrite ou la déraison graphique* (1995)<sup>248</sup>, o que caracteriza essencialmente a estrutura da escrita é o seu carácter misto, na medida em que o seu sistema se apoia em dois registos: o verbo e o grafismo. Contornando a limitação da filiação verbal da escrita, Christin evidencia a importância e a necessidade das funções gráficas do sistema, que, reportando-nos ao caso do filme *Memento*, são amplificadas até ao limite, e no próprio corpo do sujeito. Citando I. J. Gelb (*A Study of Writing*, Chicago, 1952), Christin considera que «a escrita começa no momento em que o homem aprende a comunicar os seus pensamentos ou sentimentos recorrendo a sinais/marcas visíveis, compreendidas por todos os que foram iniciados no sistema» (Gelb cit. Por Christin, 1995:223). A autora interroga-se ainda, se a escrita não será, afinal, o próprio *espaço*, e do mais material que existe, do mais visível? E se verificássemos que a experiência fenomenológica do vazio foi mais determinante com a invenção do ideograma e na sua mutação em fonograma, do que com a figura ou o signo?<sup>249</sup> Embora concordando que uma etapa fundamental e determinante na formação da escrita foi a conversão do ideograma em fonograma, isto é «a instauração de equivalência funcional entre dois sinais idênticos pela sua forma, mas cuja semântica é diferente [...]» (Christin, 1995:13), a autora invoca André Leroi-Gourhan (1911-1986)<sup>250</sup>, para quem a linha é constitutiva de uma escrita, porque é uma representação natural e evidente do poder e, ao mostrar os efeitos gráficos de uma dinâmica gestual, a linha sugere a dinâmica da palavra. Aliás, para Leroi-Gourhan, o valor da visão provém da sua relação com o gesto, que a visão completa ou verifica. Esta indiferença perante o valor autónomo da visão terá impedido, segundo Christin, Leroi-Gourhan de imaginar a existência de uma semântica espacial.

«*Linea vitae sacrae*: é assim que, na Alta Idade Média é interpretada a linha da escrita. Ela é então a razão suprema, o Verbo de Deus. [Mas] para Leroi-Gourhan ela não é mais do que a linha do homem [...]» (Christin, 1995:16).

Christin conclui que, mais uma vez, «a escrita perde-se aí», e ao ser, mais do que uma imagem, uma fronteira, a figura (da escrita) tornou-se traço sem corpo. Christin refere

---

formação de novas memórias. Após a morte de H. M., em Dezembro de 2008, a *Columbia Pictures* e o produtor Scott Rudin, compraram os direitos para a realização de um *biopic*. Foram também adquiridos os direitos da obra *Memory Ghost: The Nature of Memory and the Strange Tale of Mr. M.*, baseado na vida de H. M. e escrito por Philip Hiltz em 1996.

<sup>248</sup> Cf. Christin, Anne-Marie (1995). *L'Image Écrite ou la déraison graphique*, Paris, Flammarion, 1995.

<sup>249</sup> Esta é mesmo, segundo Christin, a questão-chave, que deve colocar toda a teoria da escrita que localiza a origem do sistema na comunicação gráfica.

<sup>250</sup> Para uma compreensão mais detalhada desta questão ver Leroi-Gourhan, André (1964). *Le geste et la parole – technique et langage* (Tradução portuguesa de Vítor Gonçalves: *O gesto e a palavra. 1. Técnica e Linguagem*, Lisboa, Edições 70, s/d) e Leroi-Gourhan, André (1965). *Le geste et la parole – La mémoire et les rythmes* (Tradução portuguesa de Emanuel Godinho: *O Gesto e a Palavra. 2. Memórias e ritmos*, Lisboa, Edições 70, 1983).

o fascínio imemorial que sempre exerceu sobre os homens, o «*rectângulo de madeira de onde surge o rosto de Deus*» em toda a tradição do ícone. «Quando a preocupação de comunicação arrasta [a fronteira] para a contiguidade física, [a tela/o ecrã] é lugar de transubstanciação, superfície mágica. Tal é a virtude do ícone» (Christin, 1995:20). Há, aliás, uma duplicidade do ecrã, cujas manifestações inaugurais remetem para a própria arte rupestre; por um lado determinar um campo humano de apropriação, abstraído do mundo, por outro lado «criar uma fronteira entre o homem e o além» (Christin, 1995:19-20).

«É do imaginário do ecrã que nascem a astronomia e a geometria. A imagem, o seu tosco antepassado, explorou este espaço de uma forma diferente, privilegiando sobre a abstracção e as suas prospecções intelectuais que se abrem sobre o desconhecido, o que tal ecrã favorecia de revelações mais concretas, isto é, imediatamente observáveis, uma vez reintegrado no mundo sensível. Assim se explica que as primeiras figuras representadas sobre as paredes das cavernas fossem tão indiferentemente simbolistas ou realistas» (Christin, 1995:18).

A parede é, de facto, o primeiro ecrã proposto, onde o traço inscrito adquire um sentido. Os modelos de representação mais diversos podem aí coexistir, e são, desde logo, equivalentes. Essa equivalência apresenta um corolário essencial: as figuras heterogêneas não se adicionam apenas e simplesmente sobre a parede. O intervalo que as separa não é o «tempo morto» de que fala Jacques Derrida (1930-2004), constitui a sua dinâmica semântica, a sua sintaxe: ele é a medida mental que garante a sua diferença ao mesmo tempo que justifica o seu agrupamento (cf. Christin, 1995:18).

Na defesa da escrita como imagem, ideia que nos interessa para compreender o sentido da multiplicidade da inscrição em *Memento*, Christin confronta esta perspectiva com o raciocínio de Derrida, cujo projecto de arqui-escrita considera menos a escrita em si do que uma nova definição de sujeito; introduzindo o outro no *eu*. De facto, para Derrida, o traço visa apenas o sujeito da enunciação e a linha constitui uma «*marca sensível de uma ausência*»;

«A figura “devorou” o espaço, a linha devorou a figura. O imediato está bem morto, o real legitimamente dissolvido no signo [...]. O espaço [...] é sempre o não-captado, o não-presente e o não-consciente. [...] A arqui-escrita como espaço, não pode dar-se como tal, na experiência fenomenológica de um presente. Ela marca o tempo morto na presença do presente vivo, na forma geral de toda a presença» (Derrida cit. Por Christin, 1995:16-17).

Ora, veremos que, na verdade, em *Memento e Zerkalo*, é justamente um certo espaço superficial – a pele, o papel fotográfico, o espelho e, no limite, o próprio filme – que permite a conciliação das duas perspectivas. É através da escrita que a personagem de

*Memento* cria o seu passado, mas também o seu presente – e, portanto, uma identidade<sup>251</sup> –, permitindo ao cineasta a apresentação de uma imagem (impossível) do processo circular e complexo da memória (ou da sua ausência), e depois ao espectador, a vivência de uma unidade marcada pela descontinuidade espacial e temporal, que é o próprio filme. A figura do espelho, literal e metafórica (a escrita, o ecrã, as superfícies, os sons, são espelhos do corpo ou da alma), constitui ainda uma outra forma de equacionar o problema da identidade, quer nos limites específicos da narrativa, quer no domínio ambíguo e intervalar que define a condição do cineasta ou do espectador (Figura 2).



Figura 2 – Espelho e Identidade (*Memento*, Christopher Nolan, EUA, 2000)

Já Epstein considerara que o cinematógrafo – essa escrita da luz – permite equacionar o problema da identidade, sendo isso absolutamente evidente logo a partir dos primeiros momentos em que se percebe que as pessoas não se reconhecem nas suas próprias imagens: «Quem sou eu? Onde está a minha verdadeira identidade? E é com um singular decréscimo da evidência de existir que, ao “penso, logo existo”, devemos juntar: Mas eu não penso o que sou» (Epstein, 1946:12). Referindo-se ao cinematógrafo como dispositivo que elabora «retratos que fazem medo», Epstein vaticinara que as imagens do

---

<sup>251</sup> Diz Alessandra Gorini no prólogo da obra *La Memoria – una, nessuna, centomila* (2006): «A memória é nada menos do que aquilo em que se baseia a nossa identidade. Pensemos, por um instante, num eu sem memória: seria um *eu* dotado apenas de um “aqui e agora”, sem passado nem futuro. Seria um *eu* incapaz de aprender, porque não pode recordar; [...] não teria ligações, pois não reconheceria, entre duas ou entre mil, as pessoas com quem já se encontrara, não reconheceria amigos nem inimigos; em cada dia teria de voltar a aprender a apertar os sapatos, pensando que essa era sempre a primeira vez» (Gorini, 2006:5).

cinematógrafo permitem o visionamento do próprio fantasma no ecrã, sendo que, a continuidade é, por esta via, a falsa aparência de uma descontinuidade.

«A animação e a confluência das formas produzem-se, não sobre a película, nem na objectiva, mas somente no homem, nele próprio. A descontinuidade não se torna continuidade senão depois de ter impregnado o espectador. Trata-se de um fenómeno puramente interior. [...] No exterior do sujeito que olha, não há movimento, nem fluxo; nem vida nos mosaicos de luz e sombra, que o ecrã apresenta sempre fixos. No interior há uma impressão que, como todas as outras dadas pelos sentidos, é uma interpretação do objecto, isto é, uma ilusão, um fantasma» (Epstein, 1946:26).

Considerando tais aspectos de problematização teórica, *Memento* mostra até que ponto o filme constitui, enquanto *filme* possível *da mente*, um espaço outro que participa, paradoxalmente, do interior e do exterior de cada um, umas vezes sugando para dentro, desencadeando a introspecção, outras vezes expulsando-nos para fora, deixando as imagens eternamente prisioneiras desse movimento *in/out* – ora centrífugo, ora centrípeto – que constitui o verdadeiro movimento da memória e do espírito. Citando Bergson: «o movimento a que nos referimos não é um movimento que se produz, mas um movimento do pensamento; é uma relação entre as relações. [...] O movimento é um facto da consciência, que existe apenas no espaço das simultaneidades» (Bergson, 1909:58).

Pelo gesto físico e mnemónico, é justamente a mutação original da imagem em escrita que instaura o espaço como «*único dado formal que permanece idêntico*» entre elas – escrita e imagem –, princípio comum ao qual se deve a submissão da figura ao signo. Daí o particular interesse pelo filme *Memento*, que recupera, pela diegese, mas também pela *mise en scène* e a montagem, a complexidade da «materialidade» das superfícies, numa figuração das múltiplas dimensões do espaço.

«Do real à pintura [e da pintura ao filme], o mundo já não é o mesmo, porque ele já não tem o mesmo espaço. Denso, desigual, profundo entre as coisas, ele torna-se aparência plana e incisiva lá onde se reúnem as figuras. A criação de imagens é a consequência de uma invenção, sem dúvida tão prodigiosa como a do instrumento ou da linguagem, e que os ignora a um e a outra: a invenção do ecrã. Espaço abstracto, arbitrariamente antecipado sobre a aparência do real, que determina a dupla convenção de uma extensão contínua e de observações todas elas situadas a uma distância igual da superfície» (Christin, 1995:17).

Outra questão relacionada com as anteriores, e colocada pelo filme *Memento* é a *desterritorialização* da escrita gráfica, e a celebração de uma (outra) escrita da luz, que se impõe como imagem, nem sempre icónica, e cujo processo assinala a possibilidade protésica da inscrição/impressão da imagem como dispositivo mnemónico de identidade singular e/ou



colectiva. Esta é, ainda, uma escrita que se apaga numa imagem para reaparecer, mágica, numa outra imagem, marcando as limitações da personagem, esculpindo-lhe o corpo e a *memória* (Figura 3).

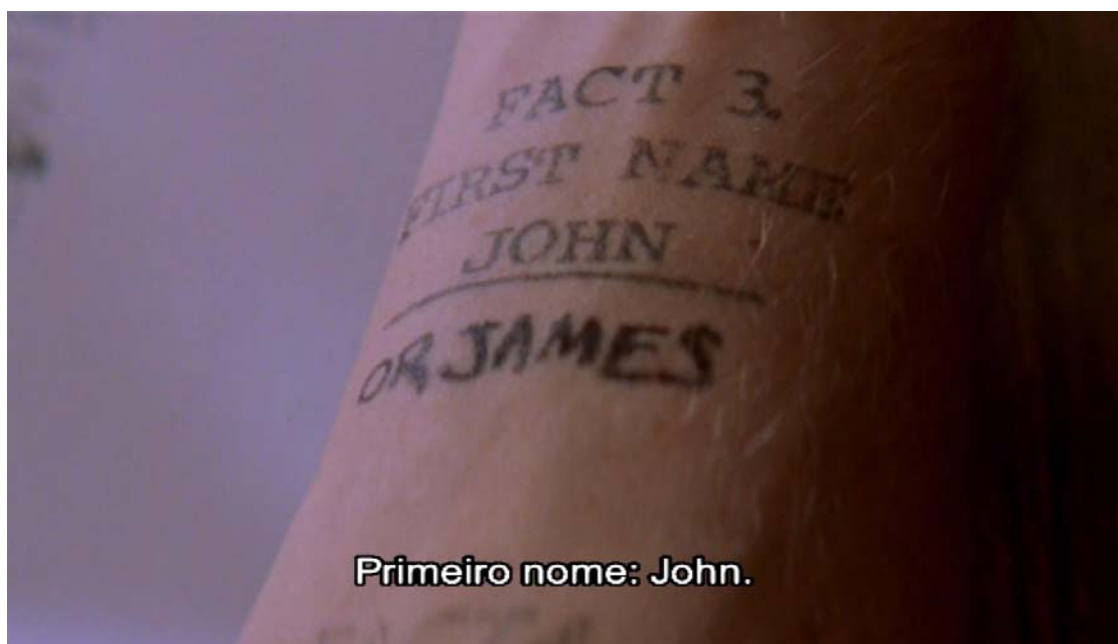


Figura 3 – Corpo, Escrita e Memória (*Memento*, Christopher Nolan, EUA, 2000)

Qualquer que seja o seu nível de *representação* (traço/mancha, imagem, escrita/inscrição), ou a *superfície de inscrição* (tela, celulóide/ecrã, pele), as imagens constituem como que uma fronteira onde a suspensão de um movimento gestual, aliado a um nome, assegura a permanência de um (im)perceptível vestígio residual do *ego, hic et nunc*. É desta forma, também, que o filme constitui uma traição do corpo próprio, porque as suas imagens não são seguramente o que o gesto de criar desvela mas, justamente, o que esse mesmo gesto oculta através da matéria da criação (retratos epsteinianos que nos inquietam); um fundo abissal que permanece insondável, um outro plano que se liberta do conjunto das formas e escritas. O corpo trai a (sua) intimidade através do auto-retrato que regista o domínio do accidental, do inesperado, e é uma ruptura com a vontade, a irrupção da força do *eu*, violência que não se pode evitar «pois, perante a sua imagem, o amor que o homem tem por ela pode-se sempre revelar. O rosto, de facto, é um instrumento de sedução e é-o sobretudo pelo olhar. [...] “Para quem te estás a olhar? Contra quem te olhas?”» (Ramos, 2002:246). Esta ideia não é nova já que, mesmo antes do movimento renascentista que impulsionou a arte do auto-retrato na pintura, Marsilio Ficinus (1433-1499) afirmava que as obras de arte que se relacionam com a visão e a audição proclamam o *espírito* do artista:

«nestas obras, o espírito exprime-se e reflecte-se como num espelho em que se reflecte o rosto de um homem que se olha» (Ficinus cit. por Arasse, 1997:7).

Em última análise, podemos mesmo ver a inscrição como um movimento essencial à instauração de um nível subliminar dos afectos, cujo objectivo não seria o da revelação, mas o da opacificação pelo gesto de confinar. Parece haver, de facto, um movimento duplo que revela uma forma mas apenas para ocultar outra, como se os espaços do mundo se desdobrassem em incontáveis e incoincidentes dimensões da realidade, sedimentadas na memória genética da humanidade<sup>252</sup>. Como representar, pois, a vida, a partir do momento em que a mente deixa de registar o imediato, operando um salto para o passado e depois para o presente, e dali para o passado... e assim, sem termo? Voltando ao nosso exemplo, é justamente essa a questão enunciada por Nolan e Tarkovsky.

*Memento* é um espaço de apresentação de um mundo complexo da memória que envolve quatro instâncias: o *autor* (cineasta/sujeito), a *personagem* (Shelby/sujeito/objecto), o *espectador* e uma quarta que não é sujeito, nem objecto mas um mo(vi)mento (*tempo*) de intersecção (*espaço*), que podemos designar por *art in process* - um puro traço, portanto -, uma impressão, *impressionada* (fotografia), *escrita* (legenda) ou *inscrita* (tatuagem). O filme enuncia, quer pela *mise en scène*, quer pela *diegese*, um número razoável de questões que atravessam a temática da *mémória*, bem com a sua relação com a *imagem* e a noção de *identidade*, sendo que, como afirma Bergson, «o princípio de identidade é a lei absoluta da nossa consciência», determinando que o que é pensado, no momento em que se pensa, não liga o futuro ao presente, mas somente o presente ao presente (cf. Bergson, 1909), questão absolutamente paradoxal em *Memento*.

A interrogação sobre a memória, as imagens e a sua formação é ancestral e multidisciplinar. No capítulo X de *Confessiones*, dedicado ao *Encontro de Deus*, Santo Agostinho reflecte sobre a memória, numa série de capítulos que «tem sumo valor para a Psicologia Experimental». De facto, segundo Oliveira Santos e A. Ambrósio de Pina<sup>253</sup>: «o Hiponense saberá encontrar Deus na memória que é faculdade de imagens corpóreas e, na sua constituição mais perfeita, faculdade puramente espiritual». O capítulo começa com «O Palácio da Memória», do qual se transcreve, em seguida um breve excerto. Depois, Santo

---

<sup>252</sup> Parece-nos oportuno recordar aqui uma afirmação de Fellini a propósito das vocações: «Sem saber pintar ou esculpir, eu pensava, no entanto que essa atmosfera estava inscrita nos meus genes. Da mesma forma, a primeira vez que entrei num circo, senti, de uma forma ainda mais forte, qualquer coisa que estava indubitavelmente em ligação com a memória – uma vez mais a memória futura –, mas isso é algo que já expus, *ad nauseam*, em quase todos os meus filmes!» (Fellini, 1994:26).

<sup>253</sup> Tradutores da edição consultada e autores do prefácio da mesma.

Agostinho escreve nomeadamente sobre a «Memória Intelectual», «A Memória e os Sentidos», «A Memória e as Ideias Inatas», «A Memória das Matemáticas», «A Lembrança dos Afectos da Alma», «A Memória das Coisas Ausentes», «Deus na Memória» e, em seguida, sobre «A Sedução do Perfume», «O Prazer do Ouvido», «A Sedução dos Olhos» (Cf. Agostinho, 1977), entre outras questões associadas à percepção.

Ao reflectir sobre a *Memória dos Sentidos*, Santo Agostinho reflecte, na verdade, sobre a questão da Linguagem. Diz o douto que, ao interrogarmo-nos sobre se uma coisa *existe* (*an sit*), qual a sua *natureza* (*quid sit?*) e qual a sua qualidade (*quale sit?*), retemos as imagens dos sons de que se formaram estas palavras... Essas coisas significadas, diz, não as vemos em parte nenhuma senão no nosso espírito. Depois, afirma: «Escondi na memória não as suas imagens, mas os próprios objectos» (Agostinho, 1977:251).

«Aí [no Palácio da Memória] estão presentes o céu, a terra e o mar com todos os pormenores que neles pude perceber pelos sentidos, excepto os que já esqueci. É lá que me encontro a mim mesmo, se recordo as acções que fiz, o seu tempo, lugar e até os sentimentos que me dominavam ao praticá-las. É lá que estão também todos os conhecimentos que recordo, aprendidos ou pela experiência própria ou pela crença no testemunho de outrém» (Agostinho, 1977:249).

Já a *Memória Intelectual*, diz Santo Agostinho, guarda tudo o que se aprendeu com as artes liberais, e tais conhecimentos «serão como que retirados num lugar mais íntimo, que não é lugar», e acrescenta «[...] eu não trago comigo as suas imagens mas as próprias realidades» (Agostinho, 1977:250)./«Só as suas imagens [dos objectos] é que são recolhidas com espantosa rapidez e dispostas, por assim dizer, em células admiráveis, donde admiravelmente são tiradas pela lembrança» (Agostinho, 1977:251). Para Santo Agostinho a dimensão cognitiva da memória e a sua relação com as imagens é metaforizada pelo *espaço*: a memória é um «receptáculo» onde se «alojam as impressões» que podemos «recordar e revisitar».

«Lá [na memória] se conservam, distintas e classificadas, todas as sensações que entram isoladamente pela sua porta. Por exemplo, a luz, as cores, e as formas dos corpos penetram pelos olhos; todas as espécies de sons, pelos ouvidos; todos os cheiros, pelo nariz; todos os sabores, pela boca. Enfim, pelo tacto entra tudo o que é duro, mole, quente, frio, brando ou áspero, pesado ou leve, tanto extrínseco como intrínseco ao corpo. [...]» (Agostinho, 1977:248).

Em suma, exprimimo-nos frequentemente por palavras, mas pensamos vulgarmente por imagens associadas a espaços (ou espaços-tempo), cujos índices captamos pelos sentidos e registamos pela memória. «[...] Não são os próprios objectos que entram mas as

suas imagens: imagens das coisas sensíveis sempre prestes a oferecerem-se ao pensamento que as recorda» (Agostinho, 1977:248). *Zerkalo* evidencia o potencial poético e humano desse movimento essencial, *Memento* traduz o desespero da impossibilidade de completar este ciclo. *Memento* e *Zerkalo* são, portanto, «factos cinematográficos» que põem em «circulação nos grupos humanos um legado (património) de documentos, sensações, ideias, sentimentos, materiais oferecidos pela vida e configurados pelo filme a seu modo» (Cf. Cohen-Séat, 1946:57). Ambos dão forma às interrogações sobre as consequências devastadoras ou inspiradoras da ausência de memória, ou do seu perpétuo retorno, no âmbito da percepção *espacio-temporal*.

O recurso à montagem permite a Nolan encenar o anacronismo do tempo, invertido, amplificado, etc. decorrente da incapacidade de «representação» do espaço, configurado num quadro clínico específico de um indivíduo que sofre de amnésia anterógrada. Em *La Memoria – una, nessuna, centomila* (2006), num brevíssimo capítulo sobre *A memória e o Cinema*, Alessandra Gorini (cf. Gorini, 2006) enuncia o que considera serem os principais «erros cinematográficos», entre os quais refere que a amnésia nunca produz uma mudança radical de personalidade, dos valores e do comportamento, como muitas vezes acontece aos protagonistas dos filmes; «a perda total da identidade e de todas as recordações autobiográficas é profundamente irrealista» (Gorini, 2006:91). Mas é preciso lembrar que, arte e ciência não são idênticas, nem nos sistemas discursivos nem nos desígnios, ainda que ambas possam estar radicadas numa mesma realidade. Por isso, o que está em causa, como é óbvio, não é a verosimilhança ou a verdade subjacente à narrativa ou ao regime de representação da imagem do filme, mas a matriz do próprio processo de criação, resultante da *mise en scène* e da montagem, enquanto formas de compreensão da familiaridade ou estranheza das relações espacio-temporais, intrinsecamente dependentes do movimento processual da mente e da memória.

Uma primeira abordagem permite-nos esquematizar o seguinte regime narrativo subjacente às imagens (Figura 4):

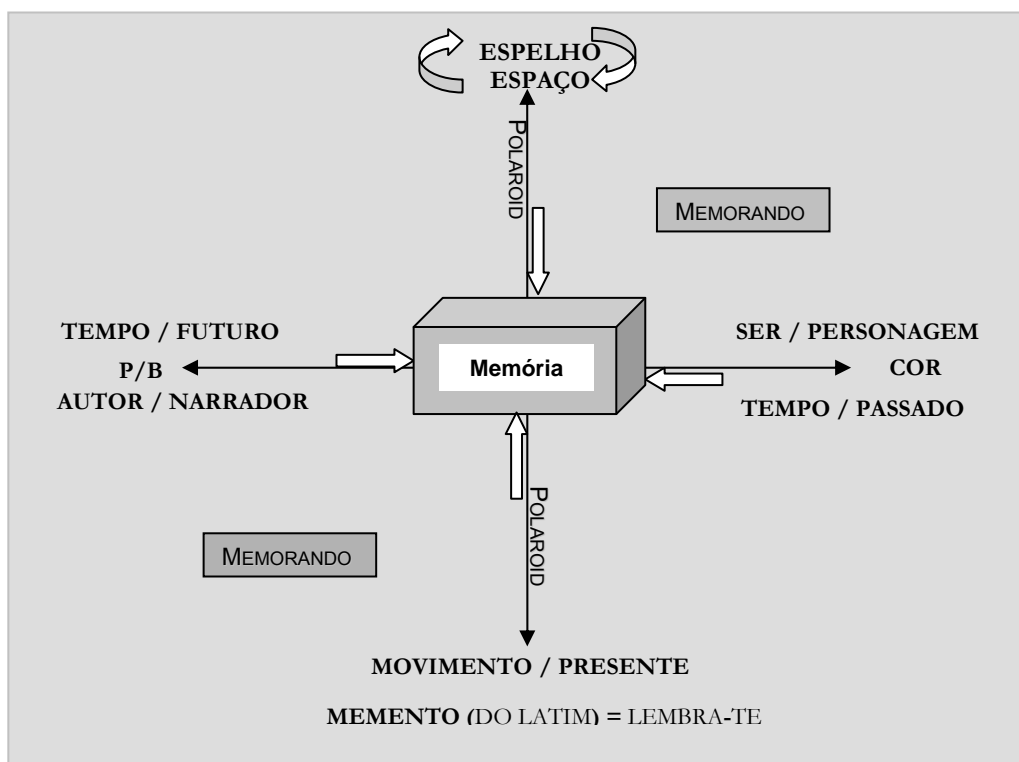


Figura 4 – *Schemata* do regime narrativo do filme *Memento* (2000) de Christopher Nolan  
© Maria Irene Aparício, 2006

A personagem Leonard Shelby (Guy Pearce) é, simultaneamente, o *narrador* num eixo (aparentemente) *linear do tempo* que vai do passado ao presente (sequências a preto e branco), e a *personagem* (Leonard) que vive no mesmo *espaço* mas noutra *dimensão*, em *retroacção* (imagens a cores). Os elementos de ligação são as imagens visuais captadas por uma câmara *polaroid* e as mensagens na *pele* de Shelby, gradualmente tatuada, que constitui o *corpus* da *inscrição* – à superfície e em profundidade – e o suporte da *escrita* e da *memória*. Jean-Luc Nancy (*Corpus*, 2000) observa que os corpos não têm lugar na matéria, nem no discurso, o que significa que «não habitam nem o “espírito” nem o “corpo”». Os corpos existem enquanto limite. O limite que é, para Nancy, «[...] bordo externo, fractura e intersecção da estranheza no contínuo do sentido, no contínuo da matéria. Abertura, *descrição*. [...] Um corpo é um lugar que abre, que distende, que espaça pés e cabeça: dando-lhes lugar para que se dê um acontecimento (fruir, sofrer, pensar, nascer, morrer, fazer sexo, rir, espirrar, tremer, chorar, esquecer...)» (Nancy, 2000a:18). Sobre tudo esquecer. E «o esquecimento na memória é a maneira negativa de apresentar o poder construtor da imaginação, que é uma estrutura do espírito humano» (Gil, 1998:24). O esquecimento não é uma perda da memória, é a sua condição essencial<sup>254</sup>.

<sup>254</sup> O que não impede de ver a sua dupla condição de movimento imperdoável. Jacques Derrida diz, sobre o perdão e o holocausto: «O esquecimento não é simplesmente o facto de perdermos a representação do

No prólogo ao texto *La Memoria – una, nessuna, centomila*, Alessandra Gorini questiona-se: «Que dizer [...] de um eu que não soubesse esquecer? [...] Que seríamos nós se recordássemos cada palavra de cada discurso, cada perfume, cada som ou a cor dos olhos de todas as pessoas que encontramos, a forma de cada nuvem...?» (Gorini, 2006:6, 79). Esse excesso, a que a Neurologia chama *hipermnésia*, tem consequências devastadoras no sujeito, continuamente confrontado com a necessidade de gerir toda a informação e a incapacidade de seleccionar as suas recordações. Recorrendo a casos clínicos específicos, no capítulo intitulado “Quem muito recorda”, Gorini explica as implicações da impossibilidade de esquecer, lembrando que, justamente, essa capacidade que permite seleccionar as recordações «é fundamental numa óptica de utilização funcional das capacidades mnésicas» (Gorini, 2000:84)<sup>255</sup>.

É, portanto, crucial que algumas recordações sejam eliminadas. Há uma ecologia da memória que passa pelo esquecimento, e que não é apenas clivagem. Esquecer é interpretar a qualidade sensível, é movimento de apagamento do traço que estabelece a coerência essencial da memória. Esquecer é, ainda, reestruturar o tempo e regressar ritualmente ao presente. É abrir o corpo à possibilidade de uma reinscrição, e a mente à evidência da reescritura diegética, porque «desse vestígio do corpo que o signo e a representação sempre tornam visíveis, releva a letra quando transportada, por exemplo, para o interior do espaço plástico [...]. Ao traço coube marcar os ritmos do corpo, ser o registo numérico e mnemónico da pulsionalidade [...]» (Babo, 1993a:75).

A personagem Leonard Shelby apresenta, como se disse, sintomas de amnésia “anterógrada”. Recordar-se do passado, até ao momento em que, supostamente, sofreu um trauma psicológico provocado pelo homicídio da mulher e o confronto violento com um assaltante. O passado está lá mas Shelby não o recorda; “*não me consigo lembrar de me esquecer*”. O momento inicial do filme é paradigmático e instaura, de forma inequívoca, a direcção do movimento de lisibilidade, ao mesmo tempo que denuncia o *dispositivo especular*, quer das imagens (fotográficas), quer da escrita (legenda e tatuagem). Se há uma «estória», ela é escrita na imagem, como legenda da fotografia – e pode ser apagada e reescrita, sempre que a dúvida assalta Shelby, ou inscrita na própria pele da personagem que assim regista, para

---

passado, mas o facto de nos transformarmos, de nos reconciliarmos, de reconstituirmos um outro corpo, uma outra experiência» (Derrida, 1999:122).

<sup>255</sup> Por outro lado, Gorini relaciona a *sinestesia* com a *hipermnésia* salientando a probabilidade de músicos, poetas e pintores desenvolverem uma inspiração especial para ler formas sinestésicas. No extremo negativo da disfunção do esquecimento na memória está a síndrome do *idiot savant*, identificado em 1887 por John Langdon Down (1828-1896), ou simplesmente *savant* como hoje se designa. Gorini dá o exemplo do caso representado no filme *Rain Man* (Barry Levinson, EUA, 1988).

sempre e sem possibilidade de remissão, factos, nomes e números supostamente decalcados de uma realidade que vai descodificando, fragmento a fragmento, através de indícios que migram anarquicamente da realidade para a mente (neste caso para o corpo, através da tatuagem, a fotografia e a escrita) jamais lhe permitindo, no entanto, ter acesso à forma global da trama da sua própria vida. O corpo memoriza, a fotografia e a escrita são “memórias” externas. Escrita, inscrição e imagem são aqui, claramente, sinais anamnésicos imprescindíveis ao retorno/reconstituição de um momento inaugural do problema de Leonard Shelby; voltar a um espaço e um tempo cujas coordenadas são, à partida, invioláveis. Verifica-se, aliás, que o esquecimento de Shelby não foi acidental, mas “essencial e constitutivo”, utilizando aqui a terminologia de Foucault<sup>256</sup>.

Isto é, há em *Memento* n *dimensões* em que se imbricam imagem, escrita e inscrição, e que remetem para as noções de identidade, memória, função da memória na construção da identidade, limites propriamente corporais da inscrição/escrita; a questão do gesto/mente, a «voz» ou a tatuagem como pele da memória. Parece-nos que esta pele-memória de Shelby não andarà afinal, muito longe dessa outra «eu-pele» de que nos fala Maria Augusta Babo:

«Por um lado a ideia do eu-pele permite pensar a reversibilidade do corpo: a forma do corpo enquanto pele estabelece ao mesmo tempo uma pregnância do corpo no mundo como matéria formada, protuberância, mas, por outro, permite pensar o negativo do corpo que a ergonomia hoje desenvolve. O par funcional vestígio (do corpo)/forma, leva-nos a um tratamento específico das formas dos objectos-extensão, objectos que acoplados ao corpo lhe aumentam a *performance*, de modo a ver neles essa marca moldada do corpo ausente-presente» (Babo, 2001:260).

A diferença é que, em *Memento*, não estamos perante uma *prótese tecnológica* (não há propriamente uma fusão do tipo carne-metal, que previne a decadência do corpo-pele orgânico), mas perante uma *prótese técnica*<sup>257</sup>: *escrita* e/ou gesto de *inscrição* que releva da angústia de uma perda temporal intra-mente, invisível, ao contrário da ruga, da cicatriz ou da alergia, por exemplo, mas igualmente implacável.

Antonino Pagliaro (1952) afirma que, no contexto da cultura ocidental,

«[...] o tempo é uma corrente, um lento e incessante caminhar, no qual, como sobre um tapete rolante, todas as coisas saem de um futuro, atravessam um

---

<sup>256</sup> «Regressa-se a um certo vazio que o esquecimento tornou esquivo ou mascarou, que recobriu com uma falsa ou defeituosa plenitude, e o retorno deve redescobrir essa lacuna e essa falta» (Foucault, 1969:65).

<sup>257</sup> Veja-se sobre esta questão, o capítulo “*A Escrita como Technè*” in *A Escrita do Livro*: «Entendida como “*representação do som*”, ela [a escrita] é uma técnica ao serviço da linguagem, no sentido de um meio, um instrumento suportado por um saber-fazer, que permite a fabricação, a produção do pensamento» (Babo, 1993:72).

presente e se submergem num passado e no qual, inversamente, cada um de nós, como observador, é transportado num movimento uniforme e universal do passado para o misterioso futuro, através da fugacidade do presente. Esta noção, clara e categórica da nossa mente, corporiza o valor matemático *T* nas fórmulas dos físicos; constitui a vasta categoria gramatical que encontra sinal e sistema nos nossos paradigmas verbais, rigorosamente baseados sobre a tripartição em passado, presente e futuro; numa palavra, constitui a forma que, juntamente com a de espaço, organiza e apresenta ao nosso conhecimento o universo e o seu devir» (Pagliaro, 1952:69,70).

Ironicamente, apesar do *tempo* que nos separa destas palavras, elas sintetizam, claramente, os princípios que determinaram durante séculos a semiose (relação triádica signo-objecto-interpretação) e a linearidade das representações artísticas, feridas, pontualmente, por uma ou outra percepção genial da profunda fragilidade e ambiguidade das relações dicotómicas espaço/tempo; corpo/mente; escrita/imagem; autor/obra.

É também pela completa assunção destes princípios (embora subvertendo-os) que Christopher Nolan acaba por construir (intencionalmente ou não) o ponto de confluência do *nome*, *imagem* e *assinatura*, absorvido pelo seu próprio eu, que nos devolve uma obra *sui generis*, um reflexo muito provável ainda que em movimento *virtual* (no sentido que lhe dá Deleuze<sup>258</sup>) da sua própria imagem *da e na* realidade. I.e., *opus artificem probat*<sup>259</sup>. *Memento* é, no limite, um retrato do autor, refractado, talvez, mas prenhe, e profundamente contaminado pela *intensidade (energia)* do mundo que escapa irremediavelmente a qualquer tentativa de apropriação pelo conceito de Humanidade. Que a arte cruze a fronteira da razão, é uma constatação que não nos provoca sobressalto maior, mas que ela possa revelar o verdadeiro *Daimôn*<sup>260</sup> do ser humano, o seu limite mais-que-humano, é outra questão, certamente fascinante, paradoxalmente prometeica, mas inquietante. Quando se trata de

---

<sup>258</sup> Para Deleuze, o virtual não é potencial. O virtual é o real. O virtual não se opõe ao real, mas ao actual. Deleuze considera que tudo tem uma face actual e uma face virtual, sendo o virtual definido como o tempo de duração mais curto do que o mais curto tempo pensado, o que, em última análise, significa que é sob o princípio da inconsciência que se situa o virtual. Mais, cada actual emite partículas virtuais efémeras que permitem pensar o mundo numa perspectiva de relação de forças e de intensidades afectivas, de pensamento, de presença corporal... «Qualquer real se rodeia de uma bruma de imagens virtuais. Esta bruma eleva-se de circuitos coexistentes mais ou menos extensos, nos quais as imagens virtuais se distribuem e deslizam. É assim que uma partícula real emite e absorve virtuais mais ou menos próximos, de diferentes ordens. (...) As imagens virtuais reagem portanto no real» (Deleuze e Parnet, 1977:180).

<sup>259</sup> “A obra mostra o artista”.

<sup>260</sup> Em grego antigo, o termo tem dois sentidos que não se opõem mas são distintos; *Daimôn*, no singular, designa a divindade sem nome que intervém na vida dos homens e que afecta (entalha) os seus destinos. Mas a noção de um *daimôn* que seria uma espécie de «anjo da guarda» terá uma função importante no neoplatonismo, visível já na *República*, de Platão (428/427-348/347 a.C.), por exemplo.



perceber a influência decisiva da «matéria plástica mental» (memória, afectos, noemas<sup>261</sup>...) no acto de confinar a arte e a vida, o domínio da relação pode ser, por vezes, difícil de aceitar, na medida em que a atitude positivista continua a ser preponderante no processo de conhecimento.

Novalis (Georg P. F. von Hardenberg, 1772-1801) considerava que a palavra é obra mágica: “*chamamos um espírito e ele vem*” (Novalis cit. por Pagliaro: 1952:16). Há também um mito egípcio que refere o ardil utilizado por Isis para conhecer o nome do Deus Rá, com o intuito de o manter sob o seu domínio. Ao ver o Deus contorcido pelos espasmos causados pela mordedura de uma serpente instigada por ela, Isis disse: “*Só vive o homem que pode ser chamado pelo seu nome*”. O deus tentou resistir dizendo-lhe que tinha vários nomes e muitas figuras mas, mortificado pelo veneno, por fim, é obrigado a revelar o nome. Aqui, o símbolo fónico não é apenas uma palavra, é também objecto, não é só nome, mas pessoa. Também em *Memento*, os nomes são corpóreos e agem. O corpo da letra funde-se com o corpo do sujeito, engolido pelo poço negro do esquecimento, ou exposto como marca pictórica, na pele. Sob a aparente inocuidade de uma espécie de *nome logicamente próprio*<sup>262</sup>, que é investido e reinvestido de sucessivos perfis, Shelby configura, de facto, a sua própria identidade, assumindo em cada memorando, em cada imagem captada, um registo autográfico<sup>263</sup> de assinatura, que lhe permite (re)escrever continuamente a saga da sua vida que é, obviamente, também, o plano de representação da sua humanidade. Neste contexto, *Memento* é um *kiasmòs*<sup>264</sup>, uma encruzilhada onde autor/personagem, obra/mundo

---

<sup>261</sup> Utilizamos a palavra *noema* por referência à noção grega *noêsis* (inteligência, pensamento). Para Platão, *noêsis* era o tipo de conhecimento mais elevado, imediatamente acima do conhecimento matemático. Por conseguinte, é considerado noético (do gr. *Noetós*, intelectual, da mente) o que pertence à mente ou ao intelecto. Por vezes, designam-se depreciativamente por «raios noéticos», as ligações entre as mentes e os factos, as quais permitem que nos refiramos a eles e que os conheçamos. Edmund Husserl (1859-1938) utilizou o termo *noema* e identificou os elementos noéticos de um acto ostensivo (tais como ver ou intencionar) como sendo aqueles que lhe dão sentido; que transformam os dados sensoriais em algo com significado.

<sup>262</sup> Nos textos que medeiam entre 1905 e 1918, Bertrand Russell (1872-1970) considera que um *nome logicamente próprio* é um termo cujo verdadeiro papel lógico é referir o objecto. Para o autor, os nomes comuns funcionam de maneira diferente, nomeadamente como descrições veladas, e só os itens com os quais temos contacto directo podem ser verdadeiramente nomeados. Um nome logicamente próprio é um rótulo para tal item, não existem no entanto muitos itens desses, uma vez que só relativamente poucos podem ser descritos como elementos da experiência imediata. Neles incluem-se (talvez) o *eu*, o *tempo presente*, os *dados dos sentidos* e os *universais*. Para Julia Kristeva, o *nome próprio* é a marca última de uma identidade, e constitui uma «abertura de significados em cascata, nos quais se vêm alojar as experiências [...], perceptivas, cinestésicas, fantasmáticas, ideológicas» (Kristeva, 1980:63).

<sup>263</sup> A palavra autógrafo (Do gr. *autógraphos*, «escrito pelo próprio», pelo lat. *autographu-*, «id.») remete para a obra original escrita pelo punho do autor. Sendo assim, a escrita autográfica tem como característica, além da sua autenticidade que garante a originalidade da obra, «ter sido escrita por aquele a quem ela se atribui, e em cujo nome passa e corre» (Cf. Machado, 1991:460).

<sup>264</sup> Cf. O rigoroso e belíssimo texto da conferência, proferida em Novembro de 2008, por António Bracinha Vieira, no Instituto Franco-Português, por altura das comemorações do centenário do nascimento de Maurice

constituem os termos cruzados de uma dupla antítese processual de contaminação do dispositivo, por contiguidade, através da prefiguração de um estilo que o diferencia. Daí resultam duas consequências; em primeiro lugar, quer seja *ostranaenia*, singularização do objecto ou conversão de uma forma íntima, o exercício de estilo nunca deixará de ser um vestígio/marca, uma consubstanciação sublime e subliminar do ser humano que a engendrou. Max Milner (*La fantasmagorie, Essai sur l'optique fantastique*, 1982) veicula uma ideia interessante que fala dessa marca invisível como que depositada no tempo: «A partir do momento em que cada ponto do universo é concebido como a origem de um raio que se propaga indefinidamente em linha recta, e que pode, quando captada em determinadas condições, dar origem a uma imagem, então é possível objectar que cada momento da vida de um ser humano ou da história dos homens produziu uma imagem que existe em qualquer lado e que seria possível recuperá-la se tivéssemos os meios para a ver, lá onde ela está» (Milner, 1982:166)<sup>265</sup>. Em segundo lugar, há nesse vestígio qualquer coisa de fundamentalmente inumano que encerra um conhecimento edificado no agenciamento mnemónico do mundo e que, em última análise, pode (des)ocultar a história a partir das suas cinzas radicadas num *Urphänomen* goethiano, momento originário do fenómeno, contemplável em si próprio e decisivo à compreensão de um estatuto do ser que talvez seja, afinal, mais-que-humano.

Isto tem, obviamente, consequências inquietantes: o autor pode ser uma potência e não apenas uma «unidade estilística» ou um simples «instaurador de [uma] discursividade»<sup>266</sup>. Tal capacidade de transbordar os limites da humanidade é tarefa, como muito bem sabemos através dos registos mitológicos e/ou religiosos, dos deuses e não dos homens. Mas não se trata de um endeusamento do autor; é antes um movimento de humanização da obra, uma deposição do estatuto *Dixit Divinum* na arte. É tempo de

---

Merleau-Ponty (1908-1961). Diz Bracinha Vieira: «Il y a une question qu'il [Merleau-Ponty] poursuit partout et de toutes ses forces: si cette 'chair du monde' qu'il touche a une présence dont les racines descendent en deçà de l'illusion et permettent d'instaurer la réalité du monde, de légitimer la science; ou, autrement dit, s'il y a un fondement ontologique dans le contact du monde perçu et du Moi qui le perçoit. Là, se noue un entrelacs mystérieux entre l'objet saisi et la conscience qui se l'accapare, où les versants subjectif et objectif se touchent, comme deux silex qui se heurtent: les éléments de l'objet passeront au sujet, et le chiasme se formera: l'objet va dévaler du côté des sens, et la pensée de la perception, renvoyée comme en réflexe, repartira du côté de l'objet, quoique désormais tout se représente à l'intérieur de la conscience en éveil [...]. / Nous avons cherché le sens de ce mot, chiasme, dans le *Petit Robert*: «(du gr. *Khiasma*, croisement). Didact. Figure de rhétorique formée d'un croisement des termes, p. ex., blanc bonnet et bonnet blanc»; et dans le *Littré*: «1. Croix mise en marge des manuscrits, en forme de khi et indiquant un passage désapprouvé. 2. Terme d'anatomie. Chiasme ou chiasma, lieu d'entrecroisement des nerfs optiques sur le corps du sphénoïde» (Vieira, 2008:3, 4).

<sup>265</sup> Podíamos contrapor aqui a exploração que o *blockbuster*, *Pago para Esquecer* (*Paycheck: Remember the Future*, John Woo, EUA, 2003), faz justamente desta ideia.

<sup>266</sup> As expressões são de Michel Foucault.

procurar no Homem, o fundamento do que ele próprio criou e perceber na obra a divina possibilidade de inventar novos mundos e, mais do que isso, habitá-los... Fazendo justiça à especificidade fílmica descrita por Cohen-Séat (1946), *Memento* seria então, um movimento de *mise en abîme*, constituído por «signos, visões fugazes e encadeadas, lisíveis e diáfanas, surpreendentes e naturais, dramas inesperados do detalhe. Tudo nos é exterior, nada nos é indiferente. [...] A figura ideal do filme não é mais do que o “futuro normal”» (Cohen-Séat, 1946:112). Recorde-se que o facto fílmico, fixado através da câmara e restituído pelo ecrã, é sempre uma forma peculiar de modelação de luz e som, um olhar sobre a forma animada ou inanimada, real ou imaginária, mas sempre em função da vida e das suas vicissitudes. «O reino das imagens e das invenções visuais, reforçadas ou não por imagens auditivas correspondentes, constitui o domínio dos factos fílmicos. A sua ilimitada diversidade compreende todas as possibilidades técnicas imagináveis» (Cohen-Séat, 1946:14). Embora seja importante salvaguardar que o cinema não resulta apenas da captação simples de algumas dessas imagens possíveis, e da sua projecção sobre um ecrã. Apropriando-nos de uma ideia de Bergson, em *L'Évolution Créatrice* (1911), é preciso que o espírito salte das palavras para as imagens, das imagens para a ideia original, passando assim, da percepção das palavras, «acidentes provocados por acidente», à concepção de uma Ideia. Diz Bergson, «é assim que procede a filosofia face ao universo» (Bergson, 1911:346-347). É assim que procede o cinema.

#### 4.3. A Luz inscrita, o traço, a mão e a mente

A primeira sequência de *Memento*, um grande plano da agitação de uma fotografia *polaroid*, cujo objectivo é acelerar o processo de revelação, constitui uma fabulosa matriz do filme. Um traço da *assinatura*... Segue-se uma imagem invertida (um velho truque do cinema) em que, ao contrário do esperado pelo senso comum, a imagem não fica mais nítida mas desaparece literalmente (que é mesmo o que o tempo faz a este tipo de imagens, tal como ao *bios*...), enquanto uma arma parece saltar do nada (um fora de campo até aí não percepcionado) para a mão, em grande plano. Este movimento inverso (que não é um *flashback*), constitui uma metonímia de toda a história, cuja linha vertical é uma superfície especular (Figuras 4 e 5), onde tudo surge invertido (o vector tempo, a cor, a percepção) e onde objecto(s) e sujeito(s) são indiscutivelmente mergulhados num *mise en abîme* que é, também, de certa forma, um espaço labiríntico. Shelby repete continuamente as mesmas frases, às quais os seus interlocutores respondem quase de forma idêntica, enquanto as

imagens se repetem apenas o suficiente para imbricarem a «estória» noutro degrau, numa eterna *Escada de Penrose*.

Há um regime de iterabilidade, quer dos diálogos, quer das imagens, que constrói uma *representação* (*repraesentare* no seu sentido literal de *tornar presente*, mas também *figurar*, imaginar, trazer à lembrança) do *eu*-Shelby e, também, do mundo que a prótese (qual lago de Narciso ou espada de Perseu) lhe devolve. De facto, a estória que Nolan nos mostra a cores é a imagem reflectida da estória que o «narrador» nos conta a preto e branco; Shelby é, por esta via, uma imagem espectral de Nolan, uma nítida projecção de uma remota imagem de si, como *autor*. Aplicam-se aqui as palavras de Federico Ferrari et Jean-Luc Nancy (*Iconographie de l'auteur*, 2005): «A obra põe em jogo um (re)conhecimento, não o reconhecimento de uma dada identidade (uma obra de X ou Y), mas o reconhecimento do que há ali de identidade, sem a qual, de resto, não haveria diferença entre esta obra e outra qualquer» (Ferrari et Nancy, 2005:11).



Figura 5 – Cor (Passado). P/B (Presente) - (*Memento*, Christopher Nolan, EUA, 2000)

É, pois, na qualidade de *autor* que Nolan transgride as regras mais elementares da técnica cinematográfica, singularizando as imagens e denunciando a transparência da técnica e a sua inadequabilidade aos efectivos processos da mente criativa (e, por vezes, diabólica) onde opera, não a regra mas o caos, não a consagração do tempo mas a sua supressão. É, como diria Foucault a propósito da literatura, «uma questão de abertura de

um espaço onde o sujeito da escrita [neste caso das imagens] está sempre a desaparecer» (Foucault, 1969:35), um retorno que se faz «na direcção de uma espécie de costura enigmática da obra e do autor» (Foucault, 1969:66).

Uma das questões decisivas neste filme é, ainda, a forma como a inscrição e a imagem fotográfica concorrem para mapear uma determinada realidade, através do estabelecimento de uma ordem, mostrando como a *duração* do sistema da escrita, ou a *durée* das imagens cinematográficas, pode alterar a percepção da realidade. Quase como uma mnemotécnica, o processo de «encadeamento em cascata» utilizado por Shelby, vai ligando cada nova informação à seguinte, embora entre elas pareça não haver uma ligação lógica precisa. As palavras e as imagens fazem-se «agir» no filme mediante associações, mas «agem», também, sobre o próprio espectador que procura restabelecer uma ordem supostamente existente na “estória”. Não será esse, também, o movimento da História, ao evidenciar uns factos e mergulhar outros no limbo? Enquanto os cientistas se esforçam por perceber de que modo o cérebro armazena as memórias de curto e longo prazo, entre muitos outros enigmas da memória, a filosofia mostra-se particularmente sensível à questão do poder representativo da memória, e à forma como conseguimos interpretar a memória de um acontecimento, umas vezes como simples exercício da imaginação, outras como efectiva representação do real e do passado. Tal consciência coloca a questão da relação directa da memória com o espaço e o tempo e, por conseguinte, com a própria noção de individuação. Um dos excertos dialógicos de *Memento* remete para esta questão: «- *Nem sequer sabes quem és!*»/«- *Isto é o que tu eras, não o que és agora*». É óbvio que a escrita autográfica está aqui representada de forma subliminar, através da marcação obsessiva do corpo, na tentativa de delimitar a identidade, de contornar o dédalo...

A percepção que Shelby tem do mundo é a imagem paradoxal de um espaço-tempo P/B fragmentado e exterior à sua consciência: são fotografias e escrita(s) - memórias literalmente inscritas. A escrita assume até um estatuto de sistema quase vital, de suporte à continuidade da vida, na medida em que é através dela que Shelby desenha os percursos subsequentes à sua leitura, e legitima um comportamento de defesa e/ou ataque perante as situações; «- *Não acredites nas suas mentiras. É ele mata-o*»; «- *Alguém está a tentar manipular-me para que mate o homem errado*»; «- *Nunca atendas o telefone*...». Também não é despidendo o facto de Shelby escrever mensagens para si próprio como se fosse “o outro”. Esta referência incontornável à alteridade é essencial para a afirmação da identidade, na medida em que se lhe opõe, subtraindo a memória do sujeito à dissolução e disseminação tendencial numa realidade que, perante a alteração do regime processual da memória, não

lhe oferece quaisquer coordenadas. O filme é, então, um espelho duplo que procura resolver, pela sucessiva inscrição de vários tipos de imagens, a ambiguidade do *eu*. A câmara (neste caso a *polaroid* e a câmara de filmar que filma as imagens da *polaroid*) não mente. Pelo contrário ela faz aparecer. Traz à realidade, novos segredos que estavam soterrados nas coisas. Jamais direis: “esta cauda não é deste gato”. «Singular instrumento este, espelho que permanece um espelho e é uma peneira» (Cohen-Séat, 1946:123).

Sabemos que a noção de alteridade refere, do ponto de vista lógico, uma relação simétrica e intransitiva. É aliás definida como negação pura e simples da identidade. O sujeito é o seu próprio pensamento. O objecto é um olhar de fora. O objecto é sempre o outro; uma sensação, uma atracção, um ímpeto, uma manifestação, um contacto, uma dor. Sem localização. A ideia de espaço não intervém. Não há mais do que uma oposição entre *eu* e *não-eu*. É na procura constante dessa ipseidade, da existência singular dele próprio, que Shelby radica todo um comportamento paranóico e obsessivo de contínuo registo, rodeando-se de imagens dos objectos e descrições dos gestos. Embora inserido num contexto de análise diferente, Jacques Derrida sublinha que, seja qual for o modo pelo qual se «efabule uma constituição de si, do autos, do ipse, imaginamos sempre que aquele ou aquela que escreve deve já saber dizer *eu*. [...] A modalidade identificatória deve já estar ou passar a estar assegurada: assegurada da língua e na língua. [...]» (Derrida, 1996:43). A escrita é, deste modo, uma «*mise en scène* de si próprio», enquanto a assinatura e a escrita na voz (a palavra, a polifonia, o traço diferencial), enquanto marcas, são gestos de dramaturgia.

«Se um dia ela [a voz] me for devolvida, terei o sentimento de que verei então, pela primeira vez na realidade, como depois da morte, um prisioneiro na caverna, a verdade do que vivi: ela-mesma para além da memória, como o avesso oculto das sombras, das imagens, das imagens das imagens, dos fantasmas que povoaram cada instante da minha vida. Não falo da brevidade de um filme gravado que se poderia rever (a vida foi tão curta) mas da coisa mesma. Para além da memória e do tempo perdido. Nem sequer falo de um desvelamento último, mas do que, desde todo o sempre, permaneceu estranho à figura velada, à própria figura do véu. Este desejo e esta promessa fazem correr todos os meus espectros. Um desejo sem horizonte, porque nisso reside a sua sorte e a sua condição» (Derrida, 1996:106).

Em entrevista aos *Cahiers du Cinéma* (2001), a propósito do filme *D`ailleurs Derrida* (Safaa Fathy, França, 1999) e do livro *Tourner les Mots* (2000), escrito em colaboração com o autor do filme, Derrida fala da memória na relação com a imagem e da sua paixão pelo cinema, do «fascínio hipnótico» que as imagens exercem sobre ele, independentemente dos filmes. Derrida confessa, no entanto, que não guarda a memória do cinema. É, diz, uma

memória «registada virtualmente», auxiliada pela escrita dos títulos num caderno de notas, sem imagens; «Não sou um cinéfilo no sentido clássico do termo» (Derrida apud Baecque e Jousse, 2001:2). O paradoxo deste indício da negação do cinema como memória e, por conseguinte, como conhecimento, questão que chegará mesmo a verbalizar, é notada por Antoine de Baecque e Thierry Jousse que, na introdução da entrevista escrevem: «[...] porquê falar com um filósofo que, tendo confessado não ser cinéfilo tem, no entanto, um verdadeiro pensamento do dispositivo cinematográfico, da projecção, e dos fantasmas que atraem irresistivelmente todo o espectador, que sucumbe ao desejo de os encontrar?» (Baecque e Jousse, 2001:2).

De facto, para Derrida, o cinema é, justamente, a possibilidade de reencontro com os fantasmas (os seus espectros, como lhes chama), e com os seus próprios desejos e paixões, no recato de uma sala escura. Ou, de uma forma mais radical, um confronto com o cinema que é, citando Manoel de Oliveira, «o fantasma da vida». Numa reflexão justamente sob o título “A Dança dos Espectros” (2007), João Mário Grilo devolve a Derrida a justeza de um olhar que, por sua vez, devolve ao cinema o seu poder de alimentar a crença;

«[...] Derrida relocaliza o projecto social do cinema na história da modernidade, como um formidável espectáculo de massas que, no entanto, interpela a solidão de cada indivíduo e promove o cruzamento explosivo entre o mundo dos espectros – que pelo cinema se nos tornam estranhamente familiares e tocantes – e a descoberta de uma excepcional capacidade de crer [...] § Visão radical, essencial, o olhar de Derrida sobre o cinema permite, assim, extrair-lhe a sua verdadeira importância histórica: o ter produzido uma humanidade capaz de voltar a crer, mesmo quando confrontada ao paradoxo irreal dos fantasmas que dançam à sua frente» (Grilo, 2007d:97-98).

De uma forma ou de outra, o cinema é sempre, também, uma interrogação ao espelho, sobre a sua própria identidade, questão que, como já referimos, remonta às origens do cinema e foi claramente equacionada por Epstein. Esta interrogação é a condição final de Shelby, a sua queda fatal: assomar apenas o limiar inferior do *eu*, no reconhecimento da sua própria imagem ao espelho. Recorrendo à ideia de Anne-Marie Christin, o fascínio da imagem está no seu poder de modificar, de forma irresistível, a visão do mundo, podendo, inclusive, transformar a própria realidade ou, melhor dizendo, a nossa leitura da mesma, o que não deixa de ser, de algum modo, assustador. No caso de Shelby, e parafraseando Christin, quer seja em sentido literal ou metafórico, o legível implica sempre “o escrito”. Daí que a revelação que essa legibilidade propõe seja da ordem da reminiscência. «O visível deve a sua eficácia e o seu poder de atracção ao efeito de enigma suscitado pela novidade pura, o legível extrai o seu poder da associação mnemónica gerada entre um dispositivo

visual que poderia parecer, à partida, ornamental ou gratuito e uma estrutura gráfica que nos permite nela desvendar sentido» (Christin, 2009:01).

#### 4.4. Reflexos: Autor, Assinatura e Auto-retrato

O sociólogo francês Roger Bastide (1898-1974)<sup>267</sup> dizia que o *espírito* é uma espécie de luz da consciência que ilumina cada um dos seres, e é essa luz que permite aos homens pensarem e dizerem que são homens. Daí que o *espírito* seja, nesta acepção, indissociável de toda a experiência e de todo o pensamento. O autor acrescenta ainda que, embora a explicação do espírito seja uma «espécie de mistério», insondável e inexplicável, ele não deixa de ser de uma «banal positividade». Quererá talvez dizer que as obras dos homens reflectem o seu espírito e que, por essa razão, o espírito é uma dimensão tangível. No caso geral das imagens, da arte em particular, e neste filme, há, efectivamente, um vestígio do espírito do autor na obra, e do espectador nesta última, que provém de um «pensar e dizer», «dizer e pensar» subjacente à percepção das imagens.

O filme *Memento* tem a forma e as características de um espelho que virando a atenção da consciência sobre si própria, transforma as suas imagens inefáveis em reflexões sobre a fixação possível da identidade. Todas as cenas são superfícies especulares que não guardam a imagem anterior de Shelby. Daí que a escrita no corpo da personagem só possa ser lida ao espelho, porque é, em última análise, a imagem impossível do espectador, logrado pela ilusão da presença (invertida) do outro, que René Magritte (1898-1967) soube genialmente representar na *Reprodução Interdita* (*Retrato de Edward James*, 1937). Shelby, coloca-se em frente ao espelho como testemunha de si próprio. Não vemos o espelho quando o olhamos porque a nossa imagem faz parte desse evento efémero. Só através do espaço, a pintura e o cinema o podem, de facto, mostrar. Porque o processo pictórico e/ou projectivo de *mise-en-abîme* é tributário da produção de espelhos (Figura 6).

---

<sup>267</sup> Reportamo-nos aqui à obra do autor, *Essai d'Éthique Fondamentale*, Paris, Presses Universitaires de France, 1971, pp. 15 e 18



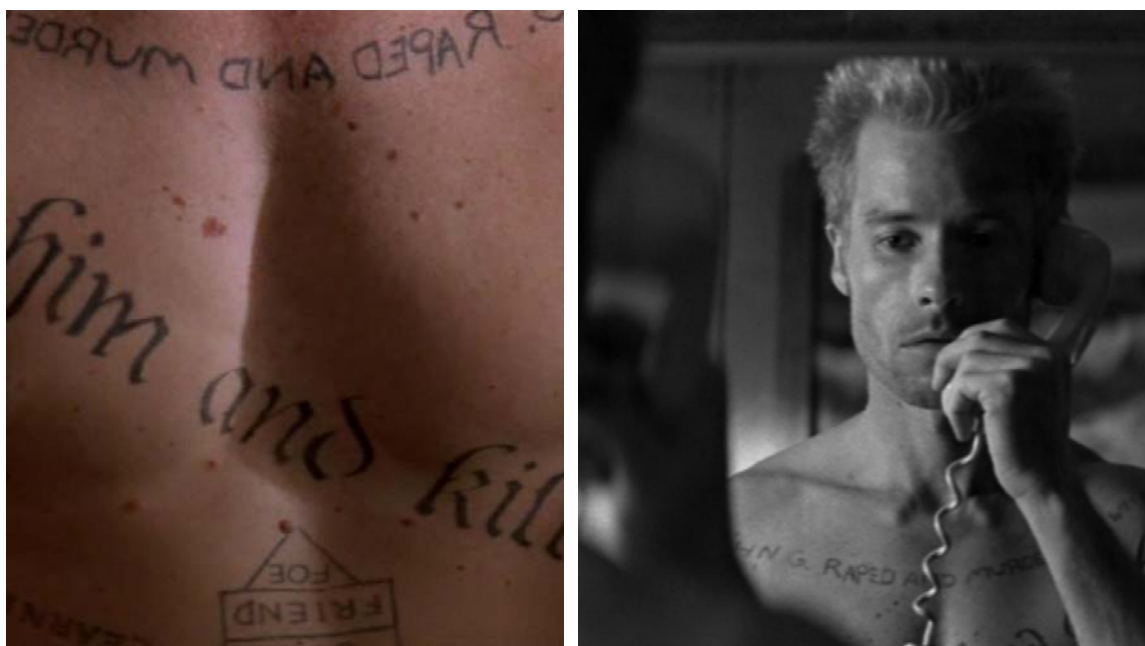


Figura 6 – Escrita e Espelho (*Memento*, Christopher Nolan, EUA, 2000)

Foi a *camera obscura* e, posteriormente, os conhecimentos sobre óptica (lentes) que permitiram à pintura, desde a renascença, e depois ao cinema, mostrarem o mundo em perspectiva; à imagem especular participar do auto-conhecimento. Em nenhuma outra arte, em obra alguma, o homem se olha com tanta verosimilhança como ao olhar um filme. Um quadro, uma dança, um livro podem não ser o quadro, a dança ou o livro da (nossa) vida... Mas o filme é sempre, de algum modo, tal como a música, o filme (privado) de uma vivência (cf. João Bénard da Costa), por vezes, até, a única redentora e infernal reescritura de uma vida, a encruzilhada onde Deus (ou o Diabo) decidem a nossa forma de pensar e o(s) nosso(s) rumos.

Em *Le regard du portrait* (2001), Jean-Luc Nancy afirma que o objecto de um quadro é, *stricto sensu*, o sujeito absoluto «separado de tudo o que ele não é, retirado de toda a exterioridade». Depois, questiona com toda a justeza: «o que é pintar o absoluto? E, por consequência, o que é uma pintura absoluta?» (cf. Nancy, 2000:12). Desenhar, pintar ou filmar um retrato, encerra todas as complexas questões filosóficas do sujeito. *Memento* é, similarmente, também um retrato desenhado pelo traço da escrita. Mais: um *auto-retrato*. O que se torna inquietante é a noção de sujeito que emerge desse *corpus* da escrita, desse retrato disperso por memorandos e *polaroids*, que procuram dar coerência ao corpo próprio. É um sujeito tragicamente confrontado, continuamente e sem remissão, com sua própria finitude: *Memento* (mori); «lembra-te dos mortos». O que é essencial, aliás, não é a questão: *quem matou a mulher de Shelby?*, mas sim *como recuperar de um baú qualquer perdido no tempo e no*

*espaço imponderável das memórias ausentes, a memória do momento de ruptura com o eu?* Que é, como se sabe, um mistério sem solução... Diz a personagem:

«– Tenho de acreditar num mundo para além da minha mente, que os meus actos contam para alguma coisa, mesmo que não me consiga lembrar deles. Tenho de acreditar que, quando fecho os olhos, o mundo não desaparece. Poderei acreditar que o mundo ainda não desapareceu? Que ainda lá está? Sim. Todos *precisamos de recordações, para lembrar quem somos*. Eu não sou diferente. Agora... onde é que eu ia? [Fade out/FIM]». (Shelby in *Memento*)

Cada nova sequência mostra apenas o seu referente real, a matéria de que o filme é feito; enquadramentos, espaços habitados por personagens, pontos de passagem num contínuo fora de campo, isolados no momento da sua captação pela máquina do cinema. Só o corpo de Shelby é a tela, o (auto)retrato, uma superfície dinâmica onde o próprio sujeito inscreve o tempo. *Marca e bios*. O seu corpo é o espaço de inscrição natural e protésica. O movimento natural do tempo no corpo é silencioso, mas os registos imagéticos e culturais (e.g. a escrita, as imagens, as melodias, etc.), são gritos. São formas de reescrever o tempo, reinvesti-lo (corpo, auto-retrato, desenho/pintura, assinatura).

A escrita é, por esta via, uma forma de conjurar a morte. Tal como a personagem do conto de Saki (Hector Hugh Munro, 1870-1916) *A Tela Humana*<sup>268</sup>, e a do romance de Óscar Wilde (1854-1900), *O Retrato de Dorian Gray* (1890)<sup>269</sup>, que são níveis de registo de um movimento do tempo, num espaço, o da arte; desenho (tatuado), pintura, livro sobre o desenho, filme sobre a pintura. No primeiro, a tatuagem inscreve o sujeito na História; no segundo, a mancha/traço/pintura constitui a derradeira ambição de o suprimir à marcação implacável da vida, transferindo para o quadro a inscrição do tempo. É o quadro que envelhece e não o homem, numa espécie de movimento transdutor cujo objectivo final parece ser o do impedimento da dissolvença do sujeito com o seu corpo. O livro e o filme reflectem, problemática que não é alheia à questão da imagem especular.

---

<sup>268</sup> Cf. Munro, Hector Hugo (SAKI) (2000). *A Tela Humana* (Tradução portuguesa de Isabel Cisneros) Bibliotex, S.L., Lisboa, 2000) ou Munro, Hector Hugo (SAKI) (1969). "O Fundo do Quadro" in *Contos Escolhidos* (Tradução portuguesa de Daniel Gonçalves), Livraria Civilização Editora, Porto, 1969, pp.45-50

<sup>269</sup> Cf. Wilde, Oscar (1890). *O Retrato de Dorian Gray*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1990.

Há uma proliferação de interpretações relativas à palavra espelho<sup>270</sup> que contribuem, também, para a pregnância do objecto, enquanto tal. A palavra *espelho/speculum/mirror/miroir*, derivada do verbo *mirar* (Do lat. *mirāre*, por *mirāri*, «admirar; olhar com admiração para», século XII ou Do lat. *specūlu-*, «id.») é um objecto cuja superfície plana e polida está, como se sabe, intrinsecamente ligada ao olhar. Em francês, a palavra espelho (*miroir*) é frequentemente substituída pelo termo *glace* (reservada aos espelhos de pequena dimensão), mas esta dupla designação pode sugerir outras interpretações, já que *glace* é também sinónimo de vidro (transparência ou vidraça). Esta diferença é particularmente interessante se pensarmos no grande número de superfícies transparentes (e.g. água, vidros, etc.) existentes em *Zerkalo*, bem como vidraças estilhaçadas, a par dos espelhos propriamente ditos. Segundo Jean Delumeau, no prefácio à obra de Sabine Melchior-Bonnet (*Histoire du Miroir*, 1994), há, desde tempos imemoriais, uma ambivalência do espelho que assume a imagem do bem e do mal, de Deus ou do Diabo. Veja-se, também, o que diz Nicolau de Cusa em 1514, no célebre tratado *De Visione Dei*:

«Senhor, tu vês e tens olhos. És, pois, olhos porque o teu ter é ser. Por isso, contemplas em ti próprio todas as coisas. Na verdade, se em mim o olhar fosse olhos como em ti, Deus meu, então veria em mim todas as coisas. Porque os olhos são especulares e o espelho, ainda que pequeno, recebe em si, figurativamente, uma grande colina e tudo aquilo que existe à superfície dessa colina. Assim, as espécies de todas as coisas estão nos olhos especulares. [...] O nosso olhar não vê por meio dos olhos especulares, [...]. Mas o teu olhar, sendo olhos ou espelhos vivos, vê em si todas as coisas. Ele é antes a causa de tudo o que é visível» (De Cusa, 1514:161, 162).

Deus é, por analogia, uma superfície especular e o Homem uma imagem parcialmente reflectida no espelho divino. É justamente no tratado sobre a visão e Deus ou Livro do Ícone, que Nicolau de Cusa (1401-1464) relaciona ainda a criação da imagem com o acto de julgar, dizendo que o homem só pode julgar humanamente; «[...] quando um

---

<sup>270</sup> Os espelhos mais antigos eram feitos de metal polido; na Idade Média, eram fabricados em aço ou em cristal de rocha. No início do século XIV utiliza-se vidro coberto por chumbo ou prata; o banho de estanho dos espelhos (amalgama de estanho e mercúrio) foi inventado apenas no século XV em Nuremberga e o modo de fabrico foi transmitido aos vidreiros de Murano que guardaram o segredo até ao século XVII. Até esta época os espelhos eram objectos de luxo, que a França importava de Veneza e que figuram entre os mais ricos presentes dos príncipes; as suas molduras eram também sumptuosas. A técnica foi aperfeiçoada a partir de 1668, permitindo obter espelhos de grandes dimensões. “*Miroir*” é, também, a designação da obra didáctica que tem, na idade Média, a função da Enciclopédia. Chamava-se *Speculum*, nome latino de espelho. O mais célebre é o “*Speculum Maius*”, que pode ser traduzido por «espelho da natureza», enciclopédia elaborada no século XIII por Vincent de Beauvais (1190-1264). Esta enciclopédia reunia conhecimentos de teologia, filosofia, ciências naturais e história. Um outro *Speculum humanae salvationis* (espelho da *Rédemption de l’Humain Lignage*), datado do início do século XIV, conta o antigo testamento como uma prefiguração da vida de Cristo. Estas obras inspiram-se na pintura e na escultura medievais, até à Renascença, suscitando alegorias dos vícios e das virtudes, dos modos de vida (contemplativa e activa) e sustentando toda uma linguagem simbólica» (Néraudau, 1985:323,324).

homem [...] atribui uma face [a Deus], não a procura fora da espécie humana, porque o seu juízo está contraído na natureza humana. E, ao julgar, não abandona a paixão desta contracção» (Cusa, 1514:151). A ideia é particularmente produtiva numa reflexão sobre o acto de criação na sua relação com o auto-retrato e a autoria. De facto, o artista não é aquele que escapa à frágil condição de humanidade, mas aquele que a “vê” mais profundamente. Daí que, as paixões, a melancolia, o excesso de emoção e todos os estados desviantes de uma suposta “normalidade”, por vezes até a loucura, sejam tão frequentemente associados à criação de obras que superam todos os cânones e padrões de beleza ou estranheza. O espelho não reflecte apenas a imagem, desnatura-a (tornando-a, no entanto, “natural” e familiar), mas também pode distorcê-la, confundi-la, distanciá-la, conferindo-lhe a autonomia do outro.

Não é, pois, por acaso que o espelho é um dos objectos mais explorados pelas artes e, em particular, pela pintura e o cinema. Michel Foucault (“*Des espaces autres*”, 1967) fala do espelho como uma «experiência mista, mitológica [...], uma utopia [...], um lugar sem lugar» situado entre a utopia e a “heterotopia”. «No espelho, vejo-me onde não estou, num espaço irreal que se abre virtualmente por detrás da superfície, eu estou além, lá onde não estou, uma espécie de sombra que me devolve a minha própria visibilidade, que me permite olhar-me lá onde estou ausente [...]» (Foucault, 1967:4). É essa a utopia do espelho que, segundo Foucault, é simultaneamente uma “heterotopia”, na medida em que «o espelho existe realmente» e nele existe, «no espaço que ocupa, uma espécie de efeito de retorno; é a partir do espelho que me descubro ausente do lugar onde estou porque me vejo além» (Foucault, 1967:4). É a partir desse olhar sobre o *eu*, «no fundo desse espaço virtual que está do outro lado do vidro», que se opera um processo de reconstituição da identidade indissociável do próprio lugar.

«O espelho funciona como uma “heterotopia” no sentido em que me devolve o espaço que ocupo, no momento em que me olho ao espelho que é simultaneamente absolutamente real, ligado ao espaço que o envolve, e absolutamente irreal, já que para ser percebido, me obriga a passar pelo ponto virtual que está para além da superfície» (Foucault, 1967:5).

O espelho pode ser, também, uma armadilha para a alma (veja-se o belíssimo filme *Orfeu*, de Jean Cocteau, já referido), e há entre *vanitas*, espelhos, esqueletos e sombras espectrais, uma estranha relação que passa pela vertigem da consciência da finitude, ritualmente traduzida no *memento mori*. Particularmente fascinantes no século XVII: «colocados frente a frente ou multiplicados em todos os planos do espaço, os espelhos fragmentam e pulverizam toda a imagem do mundo real, projectam o seu habitante num

universo de ficção e exprimem essa estranha paixão de escapar [fugir, abandonar, evitar] a si próprio, que anima a época barroca» (Bazin, 1964:239). O fascínio pelo espelho parece fundear-se no facto de, enquanto objecto físico, constituir o que Umberto Eco considera ser, com plena ancoragem em Lacan<sup>271</sup>, um fenómeno-limiar; «[...] que marca os limites entre imaginário e simbólico. (...) A magia dos espelhos consiste no facto de que a sua extensividade-intrusividade não só nos permite ver melhor o mundo mas também vermos a nós próprios tal como nos vêem os outros» (Eco, 1985:12, 20). Mas estará a imagem especular para o corpo como o fumo está para o fogo? Essa é a interrogação que permanece, o abismo de sentido em que mergulha uma das cenas emblemáticas de *Memento*, que nos permite operar a passagem para *Zerkalo*. «*Qual é o teu nome?/Quem te fez isto?/Tu!*» (in *Zerkalo*), é um monólogo (ou antes um solilóquio) emblemático com o espelho; um espelho das palavras onde ecoa o Mito de Narciso da obra do poeta romano Ovídio (43 aC-17/18 dC):

«Nas cidades de Aonie, por onde se espalhara a sua fama, Tirésias dava as suas respostas infalíveis ao povo que vinha consultá-lo. A primeira a fazer prova da verdade dos seus oráculos foi Liriope, dos cabelos azuis; noutro tempo Céphise enlaçara-a no seu corpo sensual, e tendo-a aprisionado no meio das suas ondas, violentara-a. Dotada de uma rara beleza Liriope concebeu e pôs no mundo uma criança que desde logo era digna de ser amada pelas ninfas; chamou-lhe Narciso. Liriope vinha então perguntar se Narciso teria uma vida longa; o divino intérprete do destino respondeu: “*se ele não se conhecer*”. Durante muito tempo este augúrio parecia vão; foi justificado pelo acontecimento, pela realidade, pelo género de morte de Narciso e pelo seu estranho delírio» (Livro III, 340-355) (Ovídio: 1925:80,81).

A partir daqui todos conhecem o fatal destino de Narciso, por quem Écho se apaixonou, à semelhança do que aconteceu com muitas outras ninfas. Foi, aliás, uma dessas ninfas que, ao sentir-se repudiada «elevou as mãos ao céu e gritou: “*possa ele amar também, sem jamais possuir o objecto do seu amor*!”. A Deusa Rhammont satisfaz o pedido desta oração justa» (Livro III, 390-407), e Narciso acaba por se apaixonar pela única imagem que não pode perdurar: a sua *imagem reflectida*, tão próxima e tão distante. «[...] É uma pele de água que nos separa [diz Narciso]»<sup>272</sup>. «[...] Em delírio, volta a contemplar a sua imagem; as lágrimas turvam as águas e a agitação do lago obscurece a aparição. Quando ele vê que a

---

<sup>271</sup> «Basta compreender o estado do espelho como uma identificação no sentido pleno que a análise dá a este termo: a saber, a transformação produzida no sujeito, quando ele assume uma imagem – cuja predestinação para este fim da fase é suficientemente indicada pelo uso, na teoria, do termo antigo *imago*. [...] A imagem especular parece ser o limiar do mundo visível, se confiarmos na disposição em espelho que apresenta na alucinação e no sonho, a *imago do corpo próprio* [...]» (Lacan, 1966:94, 95).

<sup>272</sup> “*Exigua prohibemur aqua*.” (Liber III, 450).

imagem se apaga, grita: “Onde vais? Fica; não abandones, cruel, aquele que te adora. Deixa-me, pelo menos contemplar, o que não posso tocar.” (Livro III, 474-479) [...] “Adeus!” – “Adeus!” replicou Écho<sup>273</sup>. Narciso deixa tombar a cabeça sobre a erva verde; a morte fecha os seus olhos, que admiravam sempre a beleza do seu mestre [...], o corpo desapareceu; no lugar do corpo, surge uma flor cor de açafrao, cujo centro se rodeia de pétalas brancas» (Ovídio, 1925: 85, 86).

Como acabámos de ver, a naturalização da imagem própria não é, pois, recente. Há toda uma tradição literária e artística que inscreve a questão da imagem especular no domínio da natureza. Se existe algo que se encontre profundamente vinculado à ideia de sensibilidade e emoção é, sem dúvida, o espelho, admiravelmente representado pelo lago onde Narciso se perdeu. «O que pode ser mais físico do que a ideia de espelhos que se convertem em água quando nos precipitamos no seu interior?» (Durgnat, 1967:54), como nos mostram, aliás, algumas das imagens mais poéticas de *Zerkalo*? Daí que o filme de Andreï Tarkovsky cumpra a função explícita no título - *Zerkalo* (O Espelho, 1975) -, expondo a dimensão patémica da recordação/memória e «expandindo o campo da visão, revelando imagens que seria impossível ver directamente na realidade [e que] o espelho [que tem um sentido ambíguo] questiona» (Melchior-Bonnet, 1994:164), *i.e.*, o visível, a aparência e o real, reclamando, obviamente, a mente crítica. Mais ainda, esse «espelho no qual a alma se pudesse contemplar livremente» (De la Serre, cit. Por Melchior-Bonnet, 1994:165), sonhado em vão pelos escritores do século XVII, encontra neste filme (e em muitos outros que são, de muitas outras formas, espelhos literais da alma) uma efectiva realização.

Mas, o que é importante reconhecer em *Zerkalo* é que o cinema é um espelho multidimensional que ultrapassa a forma e a matéria dos espelhos que fascinaram a Idade Barroca. O filme constitui-se como espelho nas palavras, nas imagens, nos sons, nas memórias... «Creio que inventei tudo. ... [Mas] Reconheço-me no meu trabalho que é o único espelho onde me reencontro» (Fellini, 1994:13)./«Realizar filmes é, para mim, a forma mais próxima da identidade em que me reconheço. É no centro da minha história

---

<sup>273</sup> *Eco* (do gr. Ἠχώ) é o nome de uma ninfa dos bosques e das fontes, personagem central de diversas lendas tendentes a explicar a origem do eco. Segundo uma das versões, a jovem amava em vão o belo Narciso e teria desaparecido depois de morta, convertendo-se numa voz que, a partir desse momento, jamais deixou de repetir as últimas sílabas das palavras pronunciadas. Noutra variante da lenda, Eco era o grande amor de Pã, mas não correspondia, contudo, à paixão do Deus, estando perdidamente enamorada de um sátiro que a evitava. O corpo da ninfa teria sido feito em pedaços, por pastores instigados por Pã, que assim teria ousado vingar-se do desdém de Eco (cf. Grimal, 1951:126-127).

que me sinto no centro da minha existência» (Fellini, 1994:21)<sup>274</sup>. O cinema coloca-nos, virtualmente, diante de um espelho, como testemunhas de nós próprios... Um espelho por vezes terrível, como muito bem notou Epstein. As questões da subjectividade e identidade, inicialmente colocadas em termos religiosos e sociais, serão o auto-retrato e a autobiografia a desenvolver, culminando a demanda da arte, com a própria questão falsamente dicotómica obra/autor<sup>275</sup>.

À questão “Onde poderei reconhecer a parte mais autêntica de mim próprio?” responde Fellini: «[...] É, sem dúvida, no meu trabalho. Para um artista, a criatividade é a única forma de tentar encontrar a sombra, o som, o perfume, esse bilhete de identidade, essas imagens nas quais ele consegue reconhecer uma certa continuidade» (Fellini, 1994:8), enquanto Antonioni, que afirmava repetidamente que “fazer um filme é viver”, diz:

«É evidente que existe sempre, num filme, uma dimensão autobiográfica. [...] Um realizador [...] é um homem, antes mesmo de ser um cineasta, e quando ele é sincero, entrega-se totalmente ao filme, com a sua moral, as suas opiniões» (Antonioni, 1958:8)./«[...] A minha história pessoal não se interrompe enquanto rodo um filme: é precisamente nessa altura que ela se torna mais intensa. [...] Este ser-se, de um modo ou de outro, autobiográfico, [...] o que é senão um modo de participar na vida?» (Antonioni, 1959:105).

*Realizador, director de cena, cineasta e autor* são conceitos que se repetem ao longo de cerca de um século de cinema<sup>276</sup>. Embora a questão do *autor*, profundamente complexa e abrangente, se identifique, frequentemente, com a sua dimensão política e económica<sup>277</sup>, no domínio específico da arte, a marca do autor é sempre, como também já tivemos oportunidade de ver, uma questão de *estilo*. Em *Memento*, como em *Zerkalo*, «rodar as palavras é encontrar as palavras» que «se deixam assim substituir, desalojar pelos ícones

---

<sup>274</sup> Na verdade, Fellini é ainda mais radical ao afirmar que filmar não é apenas uma forma de expressão mas um modo de existência, «[...] a tal ponto que, fora do estúdio, longe das luzes, da materialização das fantasias ou dos sonhos, da maquilhagem dos actores, da criação de uma ordem; fora da atmosfera do plateau cinematográfico», se sente «[...] vazio; [...] exilado. [...] Não preparado para o que nós chamamos a existência normal [...]» (Fellini, 1994:20).

<sup>275</sup> Cf. *Tourner les Mots, Au bord du Film*, de Jacques Derrida e Safaa Fathy, uma obra singular sobre a autobiocinematografia; «Desde o primeiro minuto, com efeito, podemos vê-la [uma cena] filmada no filme: a partir do lugar que lhe é destinado, o “Actor” (“... eu, Jacques Derrida”) atrai o olhar, de câmara na mão, e o “Autor” do filme (“... eu, Safaa Fathy”) e toda a equipa de rodagem ocupada, sobre o terraço de uma casa californiana, à beira do oceano, preparando as máquinas. Isto deveria ser suficiente, de uma vez por todas, para descentrar a origem do filme, a palavra do Actor e a autoridade do Autor. A emanção desta origem permanece insondável. Vismbramos algures, furtivamente, o rosto do Autor através de uma vidraça que se assemelha a um espelho. Também algures, se ouve a sua voz, reconhecemos o imperceptível sotaque estrangeiro, vindo, também ele, doutro lugar» (Derrida e Fathy, 2000:15).

<sup>276</sup> Cf. Jean-Claude Biette, *Qu'Est-ce Qu'Un Cinéaste?*, P.O.L. Éditeur, Paris, 2000.

<sup>277</sup> Veja-se, a propósito, o trajecto história da noção de autor, desde a Antiguidade Clássica até aos nossos dias, traçado por Noélia Fernandes em *A Autoria e o Hipertexto*, Minerva, Coimbra, 2003.

mudos de um filme, as silhuetas mais fortes do que a língua, imagens prometidas, imagens capturadas, imagens ainda virtuais, imagens guardadas, imagens excluídas. Como poderemos [...] dizer aqui todas as *durées* enredadas destas possibilidades?» (Derrida e Fathy, 2000:17). Aqui, a palavra deixa-se ultrapassar pela velocidade incomensurável da imagem, e é impossível delimitar a força (e a origem) da espectralidade anamnésica que se desprende na singularidade de uma *polaroid*. Em *Memento*, a palavra torna-se imagem, escrita, inscrita. Há como que uma fusão intencional entre carne/corpo e escrita/imagem que transformam o corpo da personagem/sujeito no sujeito do corpo, isto é, no seu *autor*. E este *autor* consubstancia vida – o corpo-bios determinado no espaço e no tempo –, e morte – a escrita, que é passado, consciência de finitude, ambição de imortalidade, condição de passagem do sujeito à *figura* mediática do *autor*, porque a figura habita o imponderável e permite resgatar ao abismo do fim, o ser doutra forma votado ao total apagamento, profetizado pela morte do corpo. Só é *figura* o que permanece. É nela que mergulha tudo o que passa a fronteira da vida, porque a figura escapa a qualquer mutação. Talvez por isso se possa afirmar que *título* e *assinatura* são «figuras marginais»<sup>278</sup> da obra. Ora ao *título* corresponde uma *obra*, à *assinatura* (que é *nome*), o seu *autor*.

No filme, uma questão que se pode colocar é a da perenidade do autor na ausência do corpo e do sujeito, porque, aqui, não há uma marca concreta e singular aposta à obra, uma assinatura individualizada visível e indelével, como o nome ou o símbolo escrito/inscrito na pintura ou o autógrafo no livro. Mas há, talvez, um gesto cristalizado, suspenso, nas opções de construção do espaço e do tempo, que é visível na obra do autor, a sua marca, a sua memória.

*Zerkalo* é, neste contexto, um objecto paradigmático, na medida em que, tendo partido de um projecto para uma série de entrevistas com a própria mãe, Tarkovsky acabaria por transformar o filme numa (quase) autobiografia ou, usando a expressão de Derrida, numa *autobiocinematografia*. Esse gesto autoral, marca congelada pela forma figural, é o exercício de um estilo, no sentido que lhe dá Federico Fellini; um estilo que «reúne, quer as memórias quer as recordações, ou uma certa ideologia, um certo sentimento, a nostalgia, o pressentimento e a forma como se exprime tudo isso» (Fellini, 1994:23). A procura de um estilo é, deste modo, a procura de uma identidade, que não está necessariamente na história,

---

<sup>278</sup> A expressão é de Maria Teresa Cruz, num ensaio sobre o *ready-made*. cf. “A obra de Arte. Entre dois nomes, o ready-made” in *Revista de Comunicação e Linguagens*, O Nome, o Corpo e a Escrita, n.ºs 10/11, CECL, Lisboa, 1990.



mas na forma como se imbricam espaços (lugares) e tempos; palavras, sons e imagens (as interiores e as exteriores).

«Que palavra essa: ecrã! Como lutar contra as palavras, como *interpretá-las*<sup>279</sup> quando elas fazem o enquadramento da escrita cinematográfica? Quando elas correm o risco de usurpar o poder para desviar em seu proveito a força silenciosa da memória? O vocábulo mais inocente corre o risco de se tornar, por sua vez, um ecrã-recordação, uma força opaca oposta ao filme, à energia inconsciente da sua verdade mais profunda...» (Derrida e Fathy, 2000:17).

*Zerkalo* encontra-se claramente do lado do «*facto filmico* [que] consiste em exprimir a vida; vida do mundo ou do espírito, da imaginação ou dos seres e das coisas, por um sistema determinado de combinação de imagens» (Cohen-Séat, 1946:57). Mas, ao contrário de *Memento*, *Zerkalo* é um filme de palavras-imagem *pro memoria*. Há, evidentemente, muitas superfícies especulares, mas o verdadeiro espelho de *Zerkalo* (o da alma) é invisível – «*Oh, pobre Eurídice não chores*» –, e configura o que Derrida designa por *dynamis* da fronteira entre a obra e a vida, o sistema e o sujeito do sistema<sup>280</sup>. Há um excesso abismal em cada superfície transbordante de recordações reflectidas: a chávena fumegante, a vidraça que conserva o sopro do hálito, o livro de Da Vinci (e os outros livros), a mulher que atravessa o enquadramento transportando um espelho... (Figuras 7 e 7a). Cada frase é o verso dum poema, uma elegia. Mas também um canal onde se perdem os ecos da voz, na aprendizagem da fala: «*Qual é o teu nome completo?*»/«*O meu nome é Yuri Jari.*»/«*Eu sei falar.*» (in *Zerkalo*); as palavras declamadas: «*No teu feudo atrás do espelho te escondias...*» (in *Zerkalo*). Tomando de empréstimo a citação de Michel Foucault (1926-1984), «Vê-se bem que a natureza humana se aloja nesse escasso extravasamento da representação que lhe permite representar-se [...], e que a natureza não é senão a inapreensível nebulosa da representação que faz com que a semelhança se note nela antes que se torne visível a ordem das identidades» (Foucault, 1966:125).

Tal como Nolan, Tarkovsky interroga a dimensão temporal e a sua estreita ligação com a memória e a emoção. Tal como Antonioni ou Godard, filma as personagens de costas, como se o ponto a partir do qual o filme «olha» (o lugar do espectador) fosse,

---

<sup>279</sup> A palavra no original é *tourner* (les mots). É possível que Derrida tenha jogado com o duplo significado de *interpretar* e *rodar*, dado que, em linguagem cinematográfica se utiliza justamente a palavra *tourner* para identificar o processo de filmagem. Assinalamos, portanto, a reserva quanto à nossa tradução do texto original.

<sup>280</sup> «Essa fronteira – chamo-lhe *dynamis* devido à sua força, ao seu poder virtual e de movimento – não é activa nem passiva, não está fora nem dentro. [...] Esta fronteira divisível atravessa os dois «corpos», o *corpus* e o corpo, segundo leis que só agora começamos a entrever. O que chamamos vida – coisa ou objecto da biologia e da biografia – não se confronta [...] com a morte, o thanatológico ou o thanatográfico, como algo oposto.» (Derrida, 1984:41). Não há, portanto, qualquer razão para opor escrita/obra e autor.

simultaneamente, um olhar em frente, um ponto de fuga, mas no passado, através de uma superfície especular; o olhar dentro, as próprias imagens (os cenários que se desmoronam, a água que escorre pelas paredes da casa; a mulher jovem em frente ao espelho que lhe devolve a sua imagem futura, o monólogo em *voz-off* e o *travelling* pela casa vazia) (Figura 8). Testemunha universal, mas também particular, local, individual, o cinema é, frequentemente, constituído por monólogos misteriosos, por vezes incompreensíveis e fluidos, que desenham espaços e tempos (passados, presentes ou futuros). Espaços e tempos da imaginação a que a(s) memória(s) emprestam verosimilhança e sentido. Dispositivo ideal de mediação, o filme-espelho marca simultaneamente a emergência de uma inscrição (algo que é uma marca na superfície, uma manifestação do pensamento) que é dada a ver ou transparece – a inscrição do autor – e, também, a superfície reflexiva onde cada espectador parece perceber os seus próprios contornos, para os desenhar na atmosfera dos seus espaços vivenciais.



Figuras 7 e 7a – Espelhos (*Zerkalo*/O Espelho, Andrei Tarkovsky, URSS, 1975)

Vimos como *Memento* e *Zerkalo* se inscrevem na temática da *memória* e da construção do *espaço-tempo* no cinema, descrevendo os movimentos da sua inscrição no eu-sujeito, mas também no próprio filme, configurados nas escolhas ao nível das soluções de continuidade

narrativa (a *durée*, os *raccords*, o *efeito de real*), bem como na definição das técnicas dramáticas de base (o *flashback* de exposição, as *elipses* temporais e narrativas, as *paralipses*). Perfeitos exemplos da problematização e, até, da *mise en scène* da complexidade da *memória* humana (condenada à suspensão por excesso ou defeito), ambos os filmes mostram a incomensurabilidade dos afectos e a forma como vamos esquecendo (ou lembrando, desfigurando ou elidindo) as pequenas percepções e recordações, como manipulamos as nossas memórias, moldadas pelas emoções.



Figura 8 – *Zerkalo/O Espelho*, Andrei Tarkovsky, URSS, 1975

Ao mapear as falhas, o cinema mostra, efectivamente, como a *escrita (autográfica) da imagem* e a *imagem da escrita* escapam à dimensão humana e ao próprio mundo, enquanto a leitura da imagem e a sua interpretação é sempre um reflexo perverso da própria escrita.

«- Fala-me da tua mulher mas não te limites a recitar as palavras.  
Fecha os olhos e lembra-te dela. [...]  
Mesmo que te consigas vingar, não te lembrarás de nada».

Há, de facto, uma diferença entre as palavras e o pensamento das palavras. Essa diferença é uma imagem. A imagem é um espelho mágico que reflecte quem nele se olha: agora o autor... agora a personagem... agora o espectador. Em todos os casos é sempre um

*ego, hic et nunc*, porque o espelho não guarda a (última) imagem. Não há marcas temporais ou espaciais que garantam a linearidade das cenas. Quer em *Zerkalo* quer em *Memento*, há apenas uma continuidade que é a do pensamento e a da inscrição de uma identidade, traçada pela imagem, a escrita ou a voz. Podemos, talvez até, dizer que a escrita e a inscrição são aqui dispositivos “ortotésicos” no sentido que lhe dá Bernard Stiegler, na medida em que por um lado, enquanto formas de correcção da deficiência mnésica, são movimentos de ordenação e exactidão, por outro remetem a escrita para a sua dimensão de *foto-grafein* – uma relação mecânica de aderência do referente à imagem, de exactidão sob a lógica da captura, e não da similitude, da iconocidade ou da semelhança.

Apenas uma cena do filme *Memento* corresponde, efectivamente, à coincidência de dois tempos num momento ambivalente, passado e presente, uma simulação do *encadeado* a cores (Figura 9). O momento em que Shelby queima as fotografias opera a inversão da história; «*Deverei mentir a mim próprio para ser feliz?*». É o limite do regime da indicialidade, tal como o entendemos, no sudário e na verónica. Quanto a *Zerkalo*, tudo se passa no fio invisível do pensamento, e na fronteira com o impossível (o sonho, a imaginação). A *imagem* – tal como o seu *autor* –, é tudo aquilo que na atmosfera do tempo fica inscrito, um sopro, uma aragem súbita, um vestígio sonoro qualquer, uma espuma, um odor, uma cor... lá onde o olhar pousou e marcou os contornos da luz e da sombra nas coisas e na sua impressão, e a câmara regressa para captar os fantasmas do passado ou os simulacros do futuro.



Figura 9 – Passado/Presente/Futuro (*Memento*, Christopher Nolan, EUA, 2000)

Não temos, é claro, qualquer ambição de esgotar a complexa problematização da temática da *memória* delineada em epígrafe, pela análise tematicamente comprometida destes objectos, mas a sua breve abordagem no contexto de uma arquitectura do espaço no filme, permitiu-nos, para já, equacionar a passagem do «*corpus anatómico*» da obra ao «*corpo mnemónico*» do autor, projectando a questão da *memória*, mas também da carne, para o interior do grande espelho da vida, do amor e do ódio, enfim, das paixões, onde o sujeito (cineasta ou espectador) pode utilizar a imagem para velar ou apagar os traços – memorizar, recordar ou esquecer – em função do (seu secreto) sentir. Quanto à ligação desta escrita autográfica da personagem no interior da obra, com o autor enquanto presença na re(a)apresentação, só um movimento de esvaziamento do lugar que se (con)funde com o corpo da palavra e da imagem, a pode, finalmente, desvelar. O *Autor* continua a ser, «mais do que um sujeito empírico, uma figura, isto é, uma construção que cumpre uma função textual, social, cultural» (Babo, 2003a:12) e, acrescentamos nós, espiritual; um *eu* que *aparece* e *desaparece*, porventura emaranhado e perdido na verdade e na ilusão.

Para finalizar esta breve análise do filme contemporâneo, é importante dizer que, afinal, conceber o filme como *espaço-tempo* das emoções – potencial candidato ao estatuto de *falha* sublime da memória (um qualquer «buraco de verme» onde cai fatalmente todo e qualquer resquício da razão) – é, talvez, conectar *espaços* virtuais separados por abismos. Tal como preconizou Deleuze, no percurso sem retorno do cinema moderno, o cinema narrativo não mais representa a realidade, antes denuncia como o acto de narrar falsifica a própria realidade contaminando-a com toda a espécie de imagens (umas imaginárias outras imaginadas) onde toda a metamorfose é possível. Isto é, um “F for fake”, a verdade da mentira, totalmente em evidência em *Close-Up (Nemaye nazdik)*, Abbas Kiarostami, Irão, 1990).



## Capítulo 5: Espaços Poéticos. Criação e Composição

«Eu sou um daqueles artistas que cria a sua obra partindo de si mesmo. O menino que chora no berço em *E A VIDA CONTINUA* talvez seja a imagem da minha infância. O homem que bate no menino em *MOSAFAER* (“O VIAJANTE”), sou eu, adulto. E o pai que descobre o filho, sou também eu. São duas faces da minha figura de pai. Em *MOSAFAER* (“O VIAJANTE”), Qasem que viaja sozinho, e Akbar, que gostaria de acompanhar o seu amigo, estão ambos muito próximos da minha pessoa. De igual modo, em *CLOSE-UP* o impostor sou eu» (Abbas Kiarostami, 2004).

Regressando à questão da *memória* (e à questão do *autor*), procure-se também compreender o filme *Close-Up* (*Nemayé nazdik*, Abbas Kiarostami, Irão, 1990) enquanto equação que permite ao cineasta estabelecer uma relação de contiguidade do cinema com o real, ao filmar o próprio *espaço* do cinema (*o fora-de-campo*, a ficção) e do filme (que é um espaço abismado), não para desmistificar a sua complexidade e dinâmica, mas antes para mostrar como as imagens se jogam nos limites da memória e da emoção, num jogo contratual entre autor e espectador. Kiarostami reinventa o cinema e suspende o imaginário do espectador comum, através de um processo de *mise en abîme*, e da encenação de superfícies especulares que reenviam continuamente para o *off* das imagens, permitindo quer ao cineasta quer ao espectador, a construção de uma dupla subjectividade.

De facto, os filmes de Kiarostami, e particularmente *Close-Up*, realizado em 1990, constituem excelentes paradoxos do autor; no gesto de se ocultar para melhor evidenciar a obra e a (sua) natureza, Kiarostami revela-se em toda a grandeza. «Um dia fizeram-me um elogio involuntário que me impressionou muito. Apresentaram-me a alguém dizendo: “Ele é o realizador de *Close-Up*”. O indivíduo que não pertencia ao mundo do cinema, respondeu “Ah, pensava que o filme não tinha realizador!” Achei esta ideia sublime» (Kiarostami, 2004:26). Relatando, também, a experiência de visionamento na estreia do seu próprio filme, em Teerão, Kiarostami diz: «[...] procurei um lugar às escuras e fiquei na sala. Percebi então que esse filme – que considero o meu melhor – não era uma obra minha. Foi um filme que se fez sozinho, nasceu por si» (Kiarostami, 2004:69). No entanto, Martin Scorsese afirmava, no depoimento publicado no Catálogo da Cinemateca por altura do Ciclo “*Nos Caminhos de Abbas Kiarostami*”: «os seus filmes oferecem nada mais, nada menos do que uma reflexão sobre o mundo que o rodeia, filtrado através da sensibilidade da sua consciência» (Scorsese apud AAVV, 2004:171).

Do ponto de vista metodológico há três aspectos que gostaríamos de salientar, a propósito desta análise. Em particular: a) a decisão de olhar o filme *Close-Up* à luz das palavras do próprio autor, não apenas as proferidas sobre este filme, mas também todas as outras que são, manifestamente, reveladoras das razões e opções do seu cinema; b) a tentativa de perceber o diagrama da acção, com base nos principais aspectos da realização (encenação, composição, luz e montagem) e mostrar em que medida um cinema da simplicidade encontra, afinal, a contemporaneidade ou, o mesmo é dizer, como o cinema se encontra a si próprio, ao mesmo tempo que é encontrado pelo autor num gesto de complexa e pura criação; c) finalmente, a opção de demonstrar que, no caso de Kiarostami, é manifestamente evidente a dimensão cognitiva e, simultaneamente, poética do cinema.

O diagrama da Figura 10 é uma proposta esquemática de análise do *acto de realização* de *Close-Up* (*Nemayé nazdik*, Abbas Kiarostami, Irão, 1990), onde se procura demonstrar a natureza imbricada dos traços literais marcados pela *mise en scène*, a *luz*, a câmara (o P.O.V., a

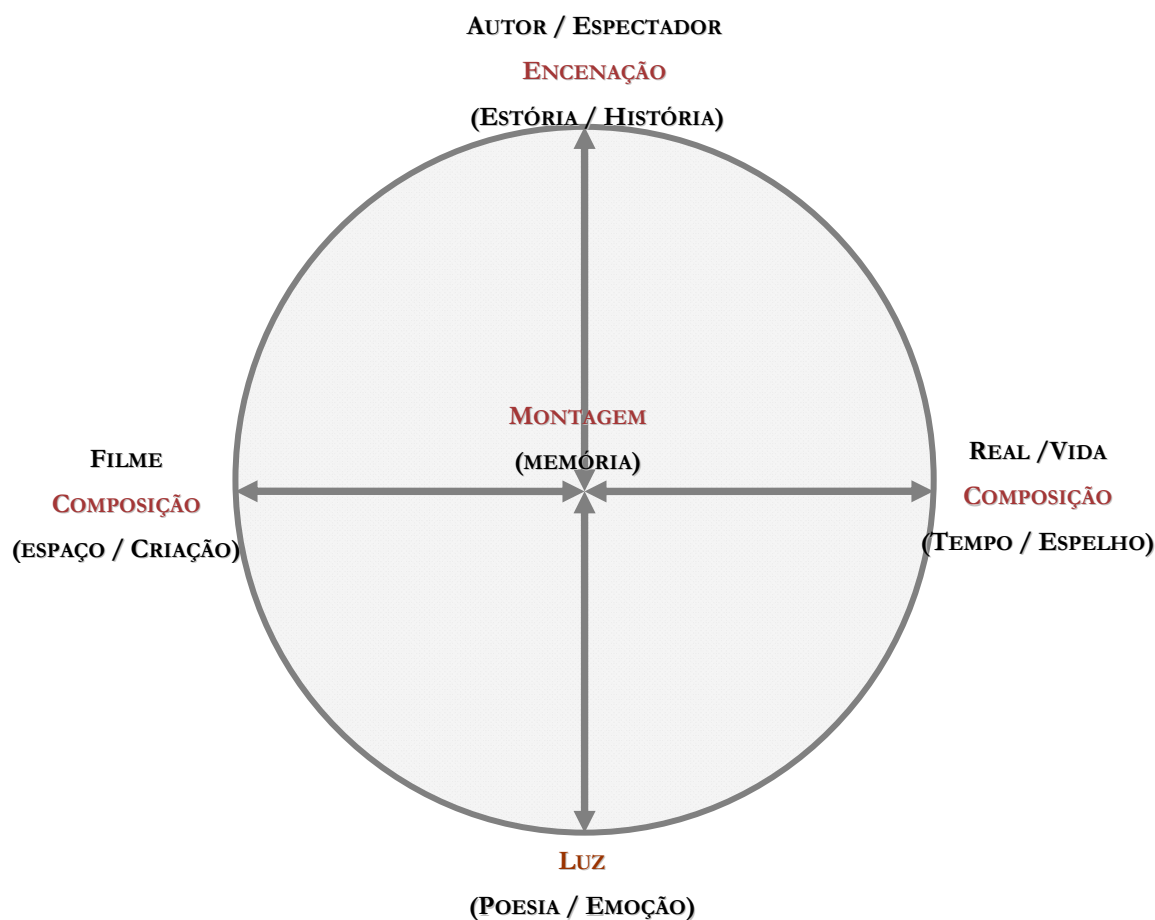


Figura 10 – Proposta esquemática do Acto de Realização de *CLOSE-UP*  
© Maria Irene Aparício, 2007



composição) e a montagem, na resolução do problema de Kiarostami, a saber: o de estabelecer um compromisso com a realidade, entrando em ruptura contínua com esse contrato como forma de criação.

### 5.1. Encenação, Estória e História

O início do filme é a marca indelével do autor, o seu manifesto. Ao começar *Close-up* pela cena do jornalista que se desloca à casa da família Ahankhah para desmascarar o falso realizador e escrever a estória que dará origem ao filme, Kiarostami está não apenas a trair a realidade mas sobretudo a mostrar o verdadeiro estatuto do filme. Se houvesse uma ínfima hipótese de real e cinema coincidirem, *Close-up* jamais poderia começar desta forma, já que sabemos que foi justamente o artigo publicado pela revista *Soroush* que fascinou Kiarostami ao ponto de o fazer abandonar um outro projecto para rodar *Close-up*.

«Começámos a trabalhar no filme antes mesmo de ter elaborado uma ideia, antes de ter escrito sequer um esboço do argumento. De dia filmávamos e de noite eu escrevia. [...] Para lembrar constantemente ao espectador que está a ver um filme extraído de uma história verdadeira, optei por narrar toda a história só na parte inicial e na final. [...] Em alguns casos, para nos cingirmos à verdade, é necessário trair a realidade» (Kiarostami, 2004:72).

Do ponto de vista da *encenação* este é, portanto, um filme de rupturas contínuas com o contrato narrativo do cinema, configuradas pela descontinuidade, pela inversão, a compressão e a distensão do tempo, desfazendo todo e qualquer equívoco sobre a natureza representativa da imagem fílmica. Kiarostami começa por mostrar a entrada do jornalista no exterior da casa e, quase no final, retorna à cena inicial para mostrar a mesma entrada, agora a partir do interior da casa. Também a prisão de Sabzian só é mostrada durante o seu julgamento, o que faz dessas (e de todas as outras imagens que contam a sua história) documentos essenciais à sua defesa. É esse outro filme (o de Kiarostami), conjugado com a longa cena do tribunal, que iliba a personagem ao construir dela uma imagem empática. Alberto Elena (*The Cinema of Abbas Kiarostami*, 2005) refere que Kiarostami não se limitou a filmar a cena do tribunal de forma neutra e linear, mas com a permissão do juiz, «dirigiu» o próprio julgamento, ao ritmo possível da rodagem e seguindo os procedimentos do cinema. Depois de captadas as imagens, «criou» o seu julgamento. «A audiência durou uma hora. [...] Mas, depois do juiz sair, continuámos a falar com o acusado, à porta fechada durante mais nove horas. Portanto, encenámos uma grande parte do julgamento enquanto o juiz esteve ausente, o que constitui uma das maiores mentiras que alguma vez me permiti a mim

próprio» (Kiarostami apud Elena, 2005:87). Também a sua visita aos tribunais para pedir permissão para as filmagens., e a sua visita a Sabzian na prisão, aparentemente filmada com uma câmara oculta, são reconstituições.

Deste modo, não é a representação, mas a *durée* específica do filme, que faz deste julgamento, uma ficção, resultado de um processo de filmagem e de um posterior efeito de montagem. A afirmação do cineasta, em epígrafe, faz eco de uma outra proferida por Fellini, para quem a mentira é a alma do cinema. «Porque é que as imagens que inventamos têm de ser credíveis? Em contrapartida, a emoção por detrás da imagem ou do diálogo, essa sim deve ser credível» (Fellini, 1994:19). Embora aparentemente contraditória, a afirmação remete para a verdadeira questão: a criação deve ser total? «É [a criação de] um universo completo, quer no tempo, quer no espaço [...]» (Fellini, 1994:20), mesmo que as personagens desse universo possam reflectir com frequência, diz Kiarostami a propósito de 8 ½ de Fellini (Itália, 1963), as figuras do nosso próprio universo restrito e familiar (cf. Kiarostami, 2004).

Ainda do ponto de vista da *mise en scène*, que reflecte, também, as opções de composição, o que está em cena é o próprio cinema: a câmara e os microfones visíveis durante o julgamento, as falsas câmaras ocultas (durante o primeiro encontro de Abbas Kiarostami com Sabzian, e durante o encontro final de Sabzian com Mohsen Makmalbaf – o impostor e os realizadores, em evidente encenação da alteridade), o descentramento contínuo da câmara que «vigia» os gestos dos presentes na audiência, a saída das mulheres e, depois, o seu regresso, os sussurros, em sucessivas panorâmicas de reenquadramento e, também, na curiosa cena dos soldados em pose, que acompanham a câmara entrando no enquadramento quando a câmara os deixa (ou será a câmara que os vai buscar?), voltando, depois, à pose quase fotográfica. Diz Kiarostami: «Não tenho uma concepção cristalizada da montagem, mas continuo a acreditar que é preferível organizar o real em frente à câmara em vez de intervir posteriormente na “moviola”» (Kiarostami, 2004:42). O movimento dos «actores» substitui-se aqui ao corte do plano, à elipse mais vulgar do cinema. A propósito dos filmes de Abbas Kiarostami, Jean-Luc Nancy (*L'Évidence du Film*, 2001) fala de um cinema que enuncia uma necessidade de olhar, de fazer do olhar. Mas, acrescenta,

«[...] não é uma nova problemática da representação que se vem juntar às já balizadas pela história do cinema, mas antes uma axiomática do olhar: a evidência e o rigor do olhar cinematográfico, como deferência pelo mundo e a sua verdade. Este cinema [...] atesta que esta axiomática se exprime, neste virar de século, trilhando uma nova via ou talvez já muito antiga, secular do cinema» (Nancy, 2001:15).

Ao contrário do cinema clássico, onde o fora-de-campo é, literalmente, o lugar da máquina do cinema, do seu aparato que ensombra o sonho, em *Close-up*, a máquina do cinema faz parte do filme e da vida do filme. É um garante da sua continuidade perante os outros, porque se instaura e impõe-se como testemunha. A câmara é um dos múltiplos olhares da História do próprio cinema. Contrariamente à arte da escritor, que consistirá, talvez, em fazer-nos esquecer que emprega palavras, a arte de Kiarostami consiste em lembrar-nos continuamente que utiliza e subjuga as imagens e, mais do que isso, um vasto aparato de dispositivos que vão desde a tecnologia de filmagem, às condições de projecção e visionamento dos filmes (Figura 11). Denunciando de forma fugaz, mas eficazmente, a máquina do cinema, nos seus artifícios técnicos e tecnológicos, Kiarostami assinala a diferença entre a «cena espectacular ou especular» do cinema e a «cena real»<sup>281</sup> da realidade do filme, mas também a perfeita continuidade entre ambas, o que significa que, com o advento do cinema [Stiegler fala em «indústrias culturais» mas refere o filme *Fahrenheit 451* (França/Reino Unido, 1966) de François Truffaut (1932-1984)], «estamos em vias de dissipar os quarenta mil anos de corte cénico, de ruptura com o que, desde a gruta de Chauvet, pelo menos, constituiu a cena ou, o mesmo é dizer, fez mundo [...]». É evidente a relação entre *phantasia* (imaginação), *méchanè* (invenção ou engenho), e *tekhnè* (técnica, arte, isto é, ficção)» (Stiegler, 2005:274-275).



Figura 11 – *Close-Up/Nemayé nazdik*, Abbas Kiarostami, Irão, 1990

O filme é, portanto, uma forma de expressão, um gesto soberano de criação que, reflectindo a vontade do autor, procura mostrar o movimento de uma arte que apresenta a vida, através dos ritmos interiores das personagens paradoxalmente reais, dos seus *daimôns* continuamente transfigurados pela luz e as atmosferas do filme, em emoções simuladas que

<sup>281</sup> As expressões são de Bernard Stiegler (2005) in *De la misère symbolique 2. La catastrophe du sensible*, Paris, Éditions Galilée, 2005, p. 274.

atravessam o ecrã e se plasam no espectador que absorve e molda esta e outras histórias. Como diz Kiarostami: «Ao contar uma história, conta-se uma história. Cada ouvinte, com a sua própria capacidade de imaginar as coisas, ouve uma história única. Mas se não se diz nada, é como dizer muitas coisas. O poder passa para o espectador» (Kiarostami, 2004:22). Este “dizer em silêncio” é um traço da fotogenia intrínseca ao próprio meio do cinema. Se a arte não pode ver para além da superfície da vida (e a superfície é, de facto, o mais estranho e difícil de ver, porque se encontra justamente “oculta” no espaço banal e “invisível” da experiência mais comum, tal como a carta roubada de Edgar Allan Poe), ela pode, no entanto, reflectir como um espelho as experiências interiores (e subjectivas) das personagens, pontualmente relacionadas com os processos sociais ou os intervalos da história. Ou refractar a realidade, assumindo as emoções do cineasta que, se não partilha, dá a ver, um lugar caleidoscópico e único, suficientemente distante e resguardado dos pérfidos e perigosos avatares da vida. «Deste modo, invioláveis e protegidos pela intransponibilidade do ecrã, tempo, espaço e identidade pessoal são confrontados, sem qualquer apelo, na “emoção” real» (Durgnat, 1967:34). As personagens não interagem nem evoluem no tempo, mas permanecem enclausuradas no seu espaço, revelando-se apenas. Tomando de empréstimo uma citação de Carol Brightman, a propósito do filme *O Silêncio* (*Tystnaden*, Suécia, 1963) de Ingmar Bergman (1918-2007), «o ser da personagem [neste caso Sabzian, o impostor] expande-se gesto a gesto, até que, no final, se revela através da configuração dos objectos (incluindo o “objecto” humano) contra os quais foi lançado. O conteúdo emocional desta existência irrompe de uma crise sem solução» (Brightman, 1964:4). Todavia, *Close-up* é um filme que se respira, que tem o ritmo síncrono da nossa própria respiração, já que através dele partilhamos uma tragédia que o homem-actor (que é um eu-outro) representa a cada momento. Tal como diz Jean-Luc Nancy, a propósito de *E a Vida Continua* (*Va Zendegi edame darad*, Abbas Kiarostami, Irão, 1992), também aqui, «a vida continua desde o início do filme. [...] Desenquadrada, a foto é ingénua: acredita no cinema. Reenquadrada [...], ela diz: o cinema é isto, montagem, enquadramento e efeitos espaciais. A vida continua, antes, depois do cinema, mas também através dele, e até com ele. O que se trata é de enquadrar a vida, o continuo» (Nancy, 1995:191).

A “*camera-eye*” nem sempre revela a sua plena capacidade de indagar o interior da mente, não podendo (ou não ousando) percorrer o tempo de um processo histórico, partilhar uma generalização sociológica, ou devolver a imagem de uma crença filosófica ou teológica. Mas tal não significa que essas realidades «invisíveis» não possam ser alcançáveis por diferentes métodos em várias combinações, nomeadamente através do momento-

demonstração por um *cinéma-vérité*, pelo expressionismo, ou as trucagens (no cinema “dito primitivo”), o diálogo ou a música, etc. (cf. Raymond Dugnat, *Films and Feelings*, 1967). Operando uma imbricação com a natureza das coisas e dos seres, a sua dimensão orgânica, *Close-up*, tal como os filmes de Antonioni, transforma as imagens em paisagens do interior, pontos de vista que se assemelham a pensamentos, por vezes até na forma livre e sublime do poema. Os planos de Kiarostami, iluminados pela luz do sol, filtrada pelas superfícies construídas, são espaços subjugados pelo ritmo e o tempo da memória. Não são, definitivamente, espaços topológicos, são espaços poéticos, no sentido de Bachelard, um «outro tipo de cinema» que, parafraseando Kiarostami, nos «torna mais exigentes» e que se pode definir como sétima arte. Um cinema onde há música, sonho e poesia. Diz Kiarostami que a poesia não conta histórias, oferece imagens.

«[...] Quando a minha imaginação se mistura com ela, a poesia torna-se minha. [...]. Representando-as na minha memória, apoderando-me do seu código, posso aceder ao seu mistério. [...] A incompreensão faz parte da essência da poesia. Aceita-se tal como ela é. [...] Aproximamo-nos da poesia com os nossos sentimentos, e do cinema com o nosso pensamento, com o intelecto. Contar uma poesia é impossível [...]. Penso que, se queremos que o cinema seja considerado uma arte maior, é preciso dar-lhe a possibilidade de não ser entendido. [...] É preciso prefigurar um cinema “inacabado” e incompleto, de modo que o espectador possa intervir para preencher os vazios e as lacunas. [...] Estou a tentar perceber quanto se pode fazer ver sem mostrar» (Kiarostami, 2004a:18-19).

Nancy sublinha que Kiarostami coloca continuamente a questão imediata do ecrã e do filme como uma «abertura sobre um espaço ou sobre um mundo» (cf. Nancy, 2001:15). Neste filme não há possibilidade de defesa para uma crítica que dá relevância aos elementos secundários (e.g. efeitos visuais, etc.) e terciários (como é o caso da narrativa e das soluções de continuidade e montagem, por exemplo) esquecendo, com frequência, que o cineasta desenvolve o seu trabalho criativo, decidindo o que a câmara vê, no *staging*. Porque em *Close-up*, são os índices pictóricos, teatrais e cinematográficos que estão em evidência. No caso da *mise en scène*, uma resposta sensível e fenomenológica significa maior atenção à iluminação, ao décor, ao guarda-roupa, à maquilhagem, ao acto de representar e outros detalhes “técnicos” e “estilísticos” como o diálogo e o enredo, não numa lógica da “arte pela arte” mas numa economia da acção-reacção, isto é, pelo sentido emocional e impacto psicológico que tais elementos podem exercer sobre os espectadores.

Mas *Close-up* não se enquadra numa *mise en scène* submetida ao “rigor” técnico de tais elementos. Pelo contrário, as modulações dramáticas da atmosfera são delineadas por uma

inscrição natural e fotogénica das inquietações das personagens, e das suas “vidas mentais”, na captação descontínua da luz e das suas nuances, na suspensão dos diálogos e na ambiguidade das imagens e das palavras, que reenviam, continuamente, para um plano exterior ao filme: o plano da realidade. Como diz Nancy, «não se trata de fascinação pela imagem, mas da imagem enquanto obra que se abre sobre o real ao mesmo tempo que se abre sobre ela própria. A realidade da imagem é o acesso ao próprio real: ao real que tem a consistência e a resistência [...] da morte ou da vida» (Nancy, 2001:17). Quer isto dizer que, o cinema reflecte sobre a vida que reflecte o cinema que reflecte a vida, que reflecte o cinema... num ciclo, não de especulação mas de eterna reflexividade.

*Close-up* é, assim, um filme que constrói o olhar, enquanto se edifica a si próprio. Olhar e filme emergem imbricados, o que faz do autor um espectador e vice-versa ou, o mesmo é dizer, o que faz do cinema um espectador da vida real. O cinema olha o espectador que o olha num tempo único e imutável que permanece, nos interstícios do movimento (da câmara) e da própria errância diegética, absolutamente evidente na forma como o filme mostra, primeiro a segunda metade do fim, depois o meio e assim sucessivamente, para desdobrar o espaço interior/exterior da casa em planos-sequência absolutamente impossíveis, dada a simultaneidade da sua ocorrência. «Determinados exclusivamente pela arquitectura e os espaços» (cf. Kiarostami, 2004), a duração, a frequência dos enquadramentos e a sua organização e montagem traduzem aspectos do sublime da imagem, da sua apresentação e não da sua representação. Nas próprias palavras de Kiarostami «criam-se os sentimentos como se criam os lugares para ambientar as histórias. Parte-se de um material existente, concreto e tangível, e depois dá-se vida a eventos que modificam esse mesmo material» (Kiarostami, 2004:66). En suma, criam-se trajectos. Tal como o caminho do filme *Onde fica a casa do meu amigo?* (*Khane-ye Dust Kojast?*, Abbas Kiarostami, Irão, 1987), o trajecto de Sabzian, traçado de modo reflexivo pela câmara de Kiarostami, parece não levar a lugar nenhum, mas «na realidade, vai dar a toda a parte! Porque é um caminho sem fim [...]. Muitos traçaram auto-estradas que não conduzem tão longe como este caminho» (Kiarostami, 2004:66).

*Close-up* é, ainda, tal como *Memento* e *Zerkalo*, uma encenação universal da “estória” individual e subjectivada do ser humano, frequentemente condenado e esmagado pela reclusão fatal operada pelo seu próprio ponto de vista. Kiarostami sublinha o facto de os protagonistas do filme, mesmo sabendo que tinham de representar um papel negativo, terem concordado em interpretar, no filme, as suas próprias “personagens” (*eu-outro*), «porque perceberam que a sua imagem ficaria impressa na película». Dupla negatividade

esta, literalmente positivada, na matéria e nas suas próprias concepções do *eu*. Diz Kiarostami: «para parodiar o cartesiano “*cogito ergo sum*”, poder-se-ia dizer “Tenho uma imagem, portanto existo”» (Kiarostami, 2004:71). Essa relação da consciência da existência pela contemplação da imagem é algo que já tivemos oportunidade de referir, nomeadamente através das referências à influência das superfícies espelhadas e do próprio objecto-espelho, na delimitação dos poderes da imagem visual. Mas, diz ainda Kiarostami, «há um passo ulterior a fazer: o cinema responde ao desejo comum a cada ser humano de ser um outro». Não era somente Sabzian que queria ser outro. Os filhos da família Ahnkhan também reflectem a alteridade ao entrarem no jogo ambivalente entre real e imaginação, sucumbindo, talvez ao WIM, e subjugando «o seu verdadeiro “eu”, tendendo para um «*eu ideal*». Alberto Elena (*The Cinema of Abbas Kiarostami*, 2005) sustenta a ideia de que o tema do filme é a diferença entre o “*eu ideal*” e o “*eu real*”.

Mas, recorrendo à terminologia de Jacques Derrida a propósito da escrita (*L'Écriture de la Différence*, 1967), o filme talvez não seja apenas a encenação de uma “*différence*”, mas também de uma “*différance*” (diferencia), que remete para a ideia de *décalage* entre o “eu real” e o “eu ideal”. «As singularidades [*différences*] consideradas serão, *ao mesmo tempo*, singularidades de lugar e variações [*différences*] de forças. [...]» (Derrida, 1967:34). A “*différence*” é da ordem do diferendo, do conflito, por exemplo entre Dionísio e Apolo, entre o impulso e a estrutura, e «não se apaga na história porque não está *na* história. A “*différence*” é, em sentido restrito, uma estrutura originária: a abertura da história, a própria historicidade» (Derrida, 1967:47). A “*différence*” é, ainda, a falha entre a palavra e a escrita, que podemos, talvez, identificar com a dúvida de Shelby no filme *Memento* ou com a dúvida dos Ahankhah. Quanto à “*différance*”, que optámos por traduzir por “diferencia”, enquanto estrutura e economia, remete para as relações entre a razão, a loucura e a morte (cf. Derrida, 1967:95), e assinala o intervalo que permite a coexistência paradoxal da presença/ausência, enquanto duplicação, repetição, auto-afecção. No capítulo “Freud et la Scène de L'Écriture”, Derrida refere-se à “*différence*” entre o princípio do prazer e o princípio da realidade, [que] não é apenas, e antes de mais, uma distinção, uma exterioridade, mas a possibilidade originária de um «retorno da “*différance*” (*Aufschub*) e da economia da morte, na vida» (Derrida, 1967:295). Isto é, um adiamento ou prorrogação da morte na vida.

A complexidade dos conceitos supracitados ultrapassa, como é óbvio, a simples utilização que deles fazemos, mas permite-nos entender esta imbricação entre o “eu ideal” e o “eu real”, num plano eventualmente discursivo da imagem, particularmente, em *Close-up*,

onde o filme opera a deslocação da personagem principal do plano dos vivos (a sua vida singular que afinal nunca chega a abandonar) para o plano dos mortos, *i.e.*, dos fantasmas, já que é esse o plano da vida de Sabzian e o território do filme dentro do filme dentro do filme... o filme ideal de Sabzian, no filme de Kiarostami.

Finalmente, sobre a ambição relativa a um «eu ideal», diz Kiarostami: «é um sentimento que conheço perfeitamente; frequentemente não me sinto contente com a minha personalidade e gostaria de ser um outro que não sou [...]. Por isso gosto mais de *Close-up* do que dos meus outros filmes [...]» (Kiarostami, 2004:71). Esta especulação do cinema sobre a sua imagem como espelho-espaco-outro não é, como já vimos, um exclusivo deste filme. Mas marca, de algum modo, os limites de um cinema capaz de reflectir os dilemas humanos e, mais do que isso, susceptível de nos colocar as nós próprios, enquanto, espectadores, perante tais dilemas.

## 5.2. Composição, Espaço e Criação

Para Abbas Kiarostami há apenas uma diferença entre *Close-up* e a realidade; é a diferença entre a Lei e a Arte. Diz o cineasta que a primeira «olha em plano geral», enquanto a segunda usa o primeiro plano. *Close-up* coloca-se, assim, do lado da arte. De facto, é através da composição, da escolha do ângulo e da posição da câmara que Kiarostami mergulha cirurgicamente na realidade, mas também no próprio filme, mostrando o lado invisível das coisas agitado pelo sopro da alma humana, quer se trate do sofrimento de Sabzian, captado nos movimentos quase imperceptíveis do seu rosto (em grande plano), quer das pausas da fala (veja-se, por exemplo, a cena em que o juiz pergunta ao falso realizador até onde pretendia ir).

A arte é sempre um olhar singular sobre o mundo, uma reinvenção dos seus lugares e dos nossos trajectos. É nesse mesmo sentido que o mundo se faz reflector e reenvia ao cineasta o seu próprio olhar visualmente multifacetado. Citando João Mário Grilo: «Independentemente de quem neles fala, um filme de Kiarostami é a voz singular de Kiarostami» (Grilo, 2004:274). Um olhar filtrado pela História e as histórias, a emoção, o sofrimento, o corpo, as pulsões e a própria matéria do filme, num jogo de espelhos em que «o olho criador une o olhar, a cegueira, a memória, a acção e o tempo» (cf. Poussier, S/D:4), levando o cineasta a transfigurar o real, usando o corpo, mas sendo conduzido pelo espírito. Neste sentido, o filme deixa de ser apenas uma simples visão e passa a ser uma vidência ou clarividência. Porque é entre-imagens, na forma construída do silêncio que



irrompe a mais simples das emoções e a mais obscura das compreensões; nos jogos de luz e sombra (dentro do autocarro) ou na profundidade de campo, quer estejamos perante uma curta distância focal (é o caso da cena no interior da casa, onde se vê, em plano de fundo, toda a sintomática movimentação da prisão de Sabzian), ou no caso do julgamento onde o *zoom* (focal longa) anula a profundidade de campo, mas continua a mostrar a mancha do rosto do polícia, máscara inquietante que denuncia o processo e impede todo e qualquer apagamento do real, do passado, bem como do presente, também ele em julgamento.

Traçado pela luz e as formas, nas imagens e entre-imagens, *Close-up* é o perfeito exemplo de um retrato fílmico, tal como descrito por Cohen-Séat;

«Coração da vida, limiar da dignidade. [...] Encontramos nesse retrato, qualquer coisa que se funda na alma humana, que se confunde com a alma humana, que é uma razão suficiente para a comunhão, a partilha de valores comuns. Encontramo-nos no ponto mesmo da definição de Homem onde, necessariamente, os homens se confundem – horizontalmente [...]: o homem branco e o homem de cor, o cidadão e o camponês; verticalmente, também: o que conhece e o *naïf*, o que crê e o que duvida, o rico e o pobre, o velho e a criança, o *snob* e o que segue uma outra moda. É o problema da alma como pátria (terra) do homem; o centro do mais vasto aspecto do *humanismo*. [...] Numa palavra, a dignidade, a alma ou o homem, são apenas um» (Cohen-Séat, 1946:101, 102).

Como o próprio título indica – Kiarostami considera que o título de um filme é um bilhete de identidade –, este é um filme em que a maioria dos planos se fecha sobre a “*Última tragédia*” de Sabzian, o filme que o impostor não realiza mas acaba por protagonizar. Durante o julgamento o acusado é quase sempre filmado em *close-up*, frequentemente com o juiz em contracampo – o que, como já se disse, é um sortilégio da montagem –, descentrado, por vezes até obliquamente, outras vezes em picado, numa clara construção da personagem e da sua interioridade. Diz Bela Balázs (*Theory of Film, Character and Growth of a New Art*, 1931), a propósito do *close-up* dos objectos e dos seres, que retira o véu da nossa incompreensão e insensibilidade, desvelando as pequenas formas escondidas e mostrando-nos a sua face oculta. Mas é sempre o Homem que nós vemos. Os objectos apenas nos reflectem a nós, enquanto humanos. É esse o valor dos planos fechados de Kiarostami. Mostrar o invisível não através da visibilidade das coisas mas da sua visualidade e plasticidade. Plano do *sublime*, não no sentido estético (do grandioso, do monumental, ou do êxtase, noções com as quais o sublime se identifica, frequentemente), mas no sentido que lhe dá Jean-Luc Nancy (1988), de oblação ou oferenda enquanto desígnio da arte. Mais do que uma *representação*, o *close-up* em *Close-up* é uma *apresentação*. No *Preface* à obra *Du*

*Sublime* (1987), Jean-Luc Nancy identifica diversos estados e regimes de *apresentação*, (e.g. a prestação de depoimento em tribunal, a oferenda, a verdade, o limite, a comunicação, o sentimento, o mundo, etc.). São vestígios transversais desses regimes que assomam as imagens de *Close-up* e, nalgumas situações, até mesmo em sentido literal, como é evidente.

Marcas de *apresentação*, isto é, do *sublime*, são ainda os movimentos inquietos da câmara e as trajectórias da sua vigilância, enquanto metáforas do varrimento contínuo operado pelo olhar humano sobre a realidade. A lente é mais do que uma prótese do olhar do espectador ausente, mas presente. Ela é, simultaneamente, a revelação da condição de cegueira e a sua manifestação; uma prisão do olhar, subjugado aos enquadramentos escolhidos, obrigado a entrar nestas imagens e a permanecer nelas até ao fim, e impedindo-o de “ver” outras imagens de uma mesma realidade. Continuamente reenviado para instâncias aparentemente divergentes (e.g. o mundo, o filme, o homem, a máquina, a lei, a moral, etc.), *Close-up* é, na verdade, uma imagem em *loop*, um círculo perfeitamente delineado que é possível abarcar num único olhar. É essa a condição do olhar humano, organicamente condenado ao ponto de vista da sua percepção, mas passível de se libertar desse ponto de vista pela mente e a imaginação. Ou, o mesmo é dizer, pelo cinema.

De facto, contrariamente às cenas de dupla clausura do tribunal, as cenas de *flashback*, sobretudo aquela em que Sabzian espera, primeiro tranquilamente, depois com alguma agitação, o momento da descoberta da sua fraude, são cenas distanciadas, por vezes panorâmicas, um olhar mais alargado, mas não totalmente indiferente, sobre a realidade. Isto porque, na verdade, a tensão da personagem é intensificada pela dissonância da escala de planos (justaposição de grandes planos com planos gerais), pela diferença espectral da luz (explosão de brancos dos tecidos, incluindo a camisa de Sabzian, em contraste com os recantos obscuros da sala), pela perturbação de um som, também ele dissonante, de um corvo de mau presságio que se ouve, supostamente, vindo do jardim, enquanto Sabzian observa através da superfície difusa da janela, as movimentações que anunciam a sua captura.

Prenúncio da proximidade de um desfecho inalienável, luz e som são metáforas do conflito interno da personagem, dividido entre a resignação ao cumprimento mítico do seu fado e a recusa da sua própria realidade. Se há um momento de indecisão e conflito entre o *eu* e o *outro*, é justamente este. O contraste entre o “som tonal eisensteiniano” da luz e o timbre soturno da ave são constitutivos de uma tensão não diegética. São suspensões no movimento de continuidade de uma *durée*, instaurando a fragmentação do ser da própria

personagem. Recorde-se que o som é um «equivalente do espectáculo visual visto de perto, com cores vivas, com um alto grau de pregnância, contornos nítidos e contraste intenso entre as zonas claras e as zonas escuras de uma imagem» (Simondon, 2006:287). O som é visual e conflitual. Deste modo, estamos perante um duplo *close-up*; o da imagem e o do som. Relembrando as condicionantes da percepção da distância, descritas por Gilbert Simondon:

«A audição transmite uma informação relativa à distância pelo seu carácter sequencial, progressivo, de atenuação e reforço dos sons emitidos por uma fonte que se desloca; a percepção é, neste sentido, um aspecto da percepção do movimento. [...] É, assim, o aspecto fundamental da percepção exterior, a do contraste, que fornece a base da percepção da proximidade. Em rigor, não deveríamos dizer “percepção da distância”, mas percepção da proximidade, já que para o ser vivo, no seu meio, é a proximidade que é positiva, que corresponde a um alarme, a uma encenação das reacções» (Simondon, 2006:287, 288).

Esta questão é particularmente relevante, na medida em que, no caso deste filme, a pregnância das imagens (visuais e sonoras) provém do próprio mundo, dos sons naturais ou ambivalentes (como no caso do “mutismo” do microfone na cena final), das atmosferas consubstanciadas pela luz, também ela “natural” (leia-se não calibrada, nem submetida ao rigor da normatividade clássica; aqui nem tudo é visível, não há harmonização, nem continuidade). Citando Nancy «o cinema está por todo o lado, filmando tudo [...], mas está também presente na experiência de todos: como no caso da personagem de *Close-up* que usurpa a identidade de um realizador conhecido, com o objectivo de tocar, através do simulacro, o que ele considera como a realidade de uma expressão da vida no sofrimento» (Nancy, 2001:21). Cinema e realidade constituem assim quadros comuns e convergentes de uma ideia de espaço-outro, heterotópico, especular. Um espaço que está no mundo e fora dele.

Na cena interior em que não se passa nada e tudo se passa, nada mais familiar e estranho, aliás, do que a suavidade da luz exterior, filtrada pelo tecido branco da cortina, pelo vidro e pelas folhas ligeiramente oscilantes da árvore no jardim. Luz clivada também, pelo olhar resignado de Sabzian, em convulsão com os jogos de contraluz do interior, em particular nesse plano belíssimo e perturbante, um dos poucos enquadramentos cuja profundidade permite tocar os três níveis no seu interior: o corpo de Sabzian, em primeiro plano, obscurecido e fragmentado; o espaço físico mas também fílmico, que subitamente o separa do corredor e da personagem que antes lhe fora tão próxima e que, ao fundo, e em

contraluz, parece agora estar já a uma distância abismal, de passagem para outra dimensão, a do real que é, afinal, um outro filme... (Figura 12).

É, talvez, importante referir que a composição do plano supracitado é estranhamente similar à composição da pintura *La Familia de Felipe IV, o Las Meninas* (Óleo sobre tela, 1656, Museo del Prado) de Diego Velázquez (1599-1660). Sabemos que Abbas Kiarostami estudou Pintura, o que poderá justificar, em parte, a semelhança da composição. Mas, intencional ou não, tanto este plano como a imagem difusa da árvore no jardim, observada através da vidraça – que parece citar o filme *El Sol del Membrillo* (Victor Erice, Espanha, 1992) – instauram um regime de *mise en abîme* inteiramente esboçado pela luz e o espelho, questões estreitamente relacionadas com a delimitação da problemática “cinema-eu-mundo”, mas também com a interrogação da imagem sobre as condições de possibilidade de representação do espaço da realidade e da própria atmosfera.



Figura 12 – *Close-Up/Nemaye nazdik*, Abbas Kiarostami, Irão, 1990

Fazendo referência à exposição *Correspondences*<sup>282</sup> Alain Bergala (“Kiarostami/Erice: Les chemins parallèles de la Création”, 2006), sublinha os paralelismos das vidas e obras de

---

<sup>282</sup> Exposição realizada entre 16 de Fevereiro e 21 de Maio de 2006, no Centre de Cultura Contemporània de Barcelona (CCCB) e, posteriormente acolhida pelo Centre Pompidou entre 19 de Setembro de 2007 e 16 de Janeiro de 2008, sob a curadoria de Jordi Balló (CCCB) e Alain Bergala, na qual se mostram no mesmo espaço

Abbas Kiarostami e Victor Erice, referindo que ambos os cineastas partilham a mesma convicção de que o cinema é, antes de mais, uma «arte da singularidade»; a singularidade da vida de cada ser humano, dos seus espaços e trajectos e do mundo concreto que o rodeia e enforma, seja a casa, os vizinhos, a paisagem, o modo de vida. Segundo Bergala, tanto Erice como Kiarostami têm «[...] consciência que estas vidas simples e vulgares (as únicas que valem a pena ser contadas) são parcialmente determinadas pela sociedade na qual estão inseridas. Embora no cinema que lhes interessa [a Erice e a Kiarostami], tais envolventes de todo o ser humano, não tomem jamais a dianteira numa abordagem cuidadosa das personagens» (Bergala, 2006:60). O autor quererá talvez dizer que, nos filmes de ambos os cineastas, os efeitos do mundo sobre os seres e as coisas permanecem ocultos na «opacidade das zonas sombrias», quer no espaço quer nas almas das personagens que habitam as “estórias”. É, agora e sempre, uma questão de luz e sombra. De visibilidade e invisibilidade ou, como dizia Kiarostami, de «fazer ver sem mostrar».

Espaço impossível, verdadeira extensão da ilusão que é o cinema, a cena final de *Close-up* resulta de um jogo de câmaras que é quase um jogo de bonecas russas, como se cada câmara ocultasse uma outra câmara, e assim sucessivamente, num desdobramento de realidades estratificadas pelo(s) olhar(es) múltiplo(s), pelos pontos de vista que o cinema - tal como a mente humana -, pode compor e justapor através da “montagem”, numa tentativa incessante de ver o que não se pode mostrar: a versatilidade e a inconstância das percepções, dos sentimentos e das emoções. Num movimento de «dissipação progressiva do filme» (cf. Nancy, 2001), a sequência final de *Close-Up*, «[...] reabre sobre o real todo o cinema que jamais poderíamos crer que se deixasse enredar no seu próprio artifício» (Nancy, 2001:23).

Inicialmente filmada através de um vidro estilhaçado, cuja superfície fragmentada lembra uma teia, materializando também a violência do objecto cortante (o plano é profundamente háptico), a sequência final da perseguição, sob o «olhar» da suposta câmara oculta, anuncia, pela composição, o enclausuramento da personagem, mas também a sua desorientação. A moldura do olhar vigilante, o vidro quebrado que é uma lente que separa o cinema da vida, o encerramento no espelho retrovisor, primeiro numa direcção, depois noutra, Sabzian quase ocultado pela flor, e intermitentemente observado através das frinchas ocasionais de separação dos veículos, que circulam como loucos à frente da

---

e «em diálogo» as obras dos dois cineastas, Victor Erice e Abbas Kiarostami. Sobre esta exposição veja-se AAVV (2006). *Erice Kiarostami, Correspondences*. Barcelona: Centre de Cultura Contemporània de Barcelona e Institut d'Edicions de la Diputació de Barcelona and Actar.

câmara, são traços claros de uma irrupção do cinema na vida, de uma poética da imagem marcada pela inconstância e o acaso. Sobre outro dos seus filmes (*E a vida continua/Va Zendegi Edame Darad*, Irão, 1992) diz Kiarostami:

«A utilização do espelho retrovisor ou das molduras resulta precisamente da pesquisa da sensibilidade para tentar reproduzir o ponto de vista exacto [...]. Verifiquei que a moldura do vidro era muito mais importante do que aquilo que se via fora. Exigia a concentração do espectador. Não é invenção minha. Mesmo nos quadros antigos há frequentemente várias molduras, uma dentro da outra, como uma multiplicação de imagens. [...] O facto de delimitar um objecto, excluindo tudo o resto, sublinha a sua beleza» (Kiarostami, 2004:78,79).

Enquanto cineasta cujo gesto de criação é moldado pela pintura, Kiarostami parece reflectir sobre a natureza plástica do filme, em composições que reenviam para a autonomia de um olhar continuamente articulado entre o domínio da abstracção da arte e os vestígios concretos da experiência do mundo de todos os dias. As imagens dos seus filmes reflectem, incondicionalmente, a indiferença das coisas e do mundo perante os conflitos íntimos dos homens, num espaço absolutamente incomensurável e intransponível cuja metáfora é o espelho. Tudo isto contradiz a própria afirmação do autor de que a matéria-prima de um cineasta não é a câmara ou o negativo de uma película, mas a matéria humana. Mas é essa contradição no seio da arte que faz deste e doutros filmes território da poesia. Tal como diz Jonathan Rosenbaum (“Abbas Kiarostami”, 2003) «Tudo é posto em questão: a veracidade do que vemos ou ouvimos, é uma incerteza e aí está a diferença: quanto mais nos aproximamos pelo olhar [o *close-up*], mais longe nos sentimos de compreender esta história simples» (Rosenbaum, 2003:17). Inteiramente construída ou desconstruída no plano de composição da imagem, a verdade, tal como o sentido, é uma instância que se esgota subitamente numa outra sequência.

Os vestígios da impermanência das coisas e dos seres, vicissitudes da vida já antes referidas a propósito de outros filmes, manifestam-se nos planos continuamente desenquadrados da cena final de *Close-up*, contaminados pelo movimento da cidade e pelo ruído provocado pelas interrupções do som, justificadas pela avaria do microfone. Terá razão talvez Kiarostami ao afirmar: «Creio que aquilo que acontece através da câmara é mais fascinante, mais real, mais concreto» (Kiarostami, 2004:208). Com a sublime possibilidade da revisitação ou, o mesmo é dizer, a imensa e poderosa abertura à contemplação que só à arte é permitida, quaisquer que sejam as camadas de poeiras do tempo. E, porque a câmara ignora a *natureza-morta*, o que nos é dado a ver num mesmo

filme, em qualquer tempo, é sempre a vida da luz e a nossa própria vida em simbiose, num movimento paradigmático de criação do sensível e do inteligível.

### 5.3. Luz, Poesia e Emoção

Falar da luz em *Close-Up* é reflectir, também, sobre a cor e a matéria do filme, sobre espiritualidade e beleza. É tomar consciência da insignificância e incomensurabilidade do tempo face ao esmagamento dos corpos confinados ao espaço das suas vivências. A primeira evidência da qualidade da luz é dada pela diferença da cor da cena do julgamento, filmado em película, com duas câmaras de 16 mm, o que, evidentemente, tem uma influência decisiva na densidade da imagem granulada, saturada, descalibrada. «Isto é uma imagem» ou «um passado» – porque o passado só existe como imagem impressionada pela luz, e depois transportada ao cérebro e aí processada pelos milhares de ligações sinápticas, guardada, enfim, numa qualquer gaveta da memória adulterada pela imaginação, amplificada pelas emoções –, eis o que nos diz a cor desta sequência.

É também a luz que desenha as emoções no rosto de Sabzian, oculto pela sombra dura, em evidente contraste com a luz suave sobre o rosto doce e sereno da sua interlocutora, durante o encontro casual no autocarro. Depois, no interior da casa, é ainda a luz que hierarquiza e determina o sentido, suspende ou dilata o tempo. Veja-se, por exemplo, a contraluz que dramatiza e impulsiona, abismando as personagens até então encarceradas na superfície reflexa das suas próprias paixões. Ou a luz reflectida pelo tecido branco das cortinas levemente ondulantes, a lembrar essa outra imagem de Jean-Luc Godard em *JLG por JLG*<sup>283</sup> onde a luz, protagonista, parece tocar os tecidos, suavemente, como uma brisa. O filme no filme. A natureza no filme.

Sobre a luz noutro dos seus filmes – *O Sabor da Cereja* (*Tam`-E Ghilas*, Irão, 1997) - escreveu Kiarostami:

«[...] Queria registar a consciência da morte, a ideia da morte que só o cinema sabe tornar aceitável. Esta ideia impõe-se quando o ecrã fica preto, quando a lua desaparece por detrás das nuvens e todas as luzes se apagam. Apercebemo-nos de que já não há mais nada, que a vida – como o cinema – provém da luz e, ao mesmo tempo, que o cinema e a vida são uma coisa só» (Kiarostami, 2004:89).

---

<sup>283</sup> Não será por acaso que Jean-Luc Godard afirmou, ele próprio, a propósito de Kiarostami: “*O cinema começa com Griffith e termina com Kiarostami*”, passando, obviamente pelas suas próprias imagens.

Em *Close-up*, esta defesa da luz como marca ontológica do cinema é uma evidência no plano da lata que rola pela estrada depois de ter sido empurrada, plano esse que não é vazio. Na verdade, podemos afirmar que este plano está ali para “vermos”, justamente, na diferença, a luz (e a sombra); para marcar um tempo único e inimitável que é o tempo do cinema. O mesmo tempo da imagem seguinte da mesma lata, que volta a ser posta em movimento, agora pelo jornalista, numa completa indiferença pelo *raccord* de luz (Figura 13).



Figura 13 – *Close-Up/Nemaye nazdik*, Abbas Kiarostami, Irão, 1990

A luz, natural e irreversível, é uma marca do estilo de Kiarostami. É através dela que o cineasta molda as personalidades das personagens. Esta potencialidade plástica da luz permite inclusive ao cinema contemporâneo recuperar alguns dos procedimentos originários do cinema, nomeadamente a utilização de não actores, indivíduos que não sabem representar, mas que têm uma vibração emocional de qualquer género, (aquele «não-sei-quê» de que fala Katherine Hepburn, a propósito da sua própria imagem) que talvez se possa identificar com a *fotogenia*, por um lado (cf. Epstein) e o *patético* por outro (cf. Barthes ou Eisentein, de que fala o texto de Barthes). O declínio da preponderância do *Actor's Studio*, sobretudo no cinema europeu e independente, é, desta forma, um retorno do cinema às suas origens e, sobretudo a David W. Griffith. É célebre a observação de Lillian Gish quando pela primeira vez falou com Griffith. À pergunta «*Can you act?*» Gish responde «*I'm only sixteen*». Sabemos depois, pela História do Cinema, que foram muitas as cartas entusiásticas que Gish recebeu após a estreia de *The Birth of a Nation* (David W. Griffith, EUA, 1915). O facto de o cinema poder usar o não-actor, o homem da rua, bem como um estilo de representação impessoal e supostamente inexpressivo foi algo que Kulechov intuiu, e que encontra ecos na experiência que ficou conhecida por «efeito de Kulechov». Referindo-se ao *casting* do filme *E a Vida Continua* (*Va Zendegi Edame Darad*, Irão, 1992), Kiarostami sublinha: «o problema era escolher alguém que tivesse um olhar neutro sobre a



realidade, por outras palavras, uma espécie de “presença-ausência”» (Kiarostami, 2004:78). Já a propósito de *O Vento Levá-nos-á* (*Bad Ma-ra Khabad Bord*, Irão 1999), a consciência da performatividade da *não-representação* e da *não-acção* está bem clara na confissão:

«Eu não podia dirigir os actores como pretendia, cada um pensava nos seus afazeres e dizia que tinha mais que fazer para além de estar no *set*. A contrabalançar estes contratempos havia a vantagem de ninguém sentir a presença da câmara. Toda a gente estava muito calma. Comecei a trabalhar na expectativa, nos espaços vazios. Sei que é preciso ter coragem para mostrar o nada, mas esta coragem vinha-me da confiança que tenho no espectador, sobretudo nestes tempos em que o cinema procura conquistar o público mostrando-lhe tudo [...]» (Kiarostami, 2004:95).

Olhando para *Close-up*, ou para outros filmes que se constituam como objectos de afecção, trata-se efectivamente de perceber, também no jogo de fantasia e no trabalho da imaginação, que o cineasta encena para as suas plateias, qual é efectivamente a função do corpo na vida do espírito. Como é que uma acção do corpo se transmuta assim numa energia espiritual que é pura poesia, matéria para as emoções continuamente amplificadas e sublimadas pelo sopro das memórias virtuais Na cena do tribunal do cinema (porque o cinema é um tribunal onde ele próprio está a ser julgado), é sobretudo uma voz da tragédia que responde à pergunta do juiz: «Porque quis fazer-se passar por Mahkmalbaf? [...]»/— Admiro-o porque ele retrata o sofrimento. Os filmes dele falam de pessoas como eu. Tal como o senhor Kiarostami fez com “*O viajante*”, eu sou o rapaz do filme que finge fotografar as pessoas para arranjar dinheiro para ir a Teerão ver um jogo de futebol. Mas adormece e perde o jogo. Como eu sinto que acontece comigo». Kiarostami resume neste breve trecho a incomensurabilidade da relação entre a razão e os afectos, entre a intenção e a acção. Entre a *imagem-acção* e a *imagem-afecção* de que fala Gilles Deleuze (cf. Deleuze, 1983).

Recorde-se que, enquanto *imagem-movimento*, o cinema tem por modelo a percepção natural, porque a mobilidade dos seus centros e a variabilidade dos enquadramentos o levam a recuperar zonas naturalmente descentralizadas ou desenquadradas. De facto, os olhos percorrem o mundo nos vários sentidos, coisa que o cinema pode fazer, tal como já referimos, através dos movimentos de câmara. Nesse movimento-sondagem do olhar, selectivo e ideal, vamos da percepção total e objectiva das coisas (que se confunde com elas) a uma percepção subjectiva que se distingue pelo facto de eliminar ou subtrair elementos. É esta centralização que nós designamos por *percepção*. A primeira transformação da *imagem-movimento*, operada no momento em que restituímos a percepção a um centro de indeterminação, designa-a Deleuze por *imagem-percepção*. A *imagem-percepção* é decisiva no re-

centralizar constante operado pelo olhar, na desordem do mundo, e é ela que, segundo Deleuze, projecta o mundo numa periferia do olhar e o transforma num horizonte curvo. Por sua vez, decorrente de uma percepção sensorial-motora, a *imagem-acção* organiza o mundo em torno do centro perceptivo. Passamos pois, inconscientemente, da simples percepção à acção, em que não se trata já de eliminar, seleccionar ou enquadrar, mas de «curvar o universo» de que resultam, simultaneamente, a *acção virtual* das coisas (perceber as coisas onde elas estão) e a *acção possível* sobre elas (pela qual nos distanciamos ou aproximamos delas). No entanto, há um *intervalo* que não se define pelos limites da *percepção* e da *acção*. Há um *meio-termo* constituído pelos afectos. A *afeição* ocupa o intervalo sem, no entanto, o preencher ou exceder. A afeição surge no *centro de indeterminação*, isto é, no *sujeito*, apreensivo entre uma percepção perturbadora e uma acção hesitante. Com efeito, não é suficiente pensar que a percepção, graças à distância, retém ou reflecte o que nos interessa deixando passar o que nos é indiferente. Há, forçosamente, movimentos exteriores que «absorvemos» ou «refractamos», e que não se transformam nem em objectos de percepção nem em actos do sujeito: eles marcam antes, a coincidência do sujeito e do objecto numa *qualidade pura*. Essa é a última metamorfose da *imagem-movimento*: a *imagem-afeição* que é um erro considerar uma falha do sistema percepção-acção. Pelo contrário, a *imagem-afeição* é absolutamente necessária na medida em que é graças a ela que o sistema vivo que nós somos, centro por excelência de indeterminação, decide e condiciona a *imobilidade* de certos órgãos e a *reação* de outros. «Cada um de nós, imagem particular ou centro eventual, não é mais do que um agenciamento de três imagens, um consolidado de *imagens-percepção*, *imagens-acção* e *imagens-afeição*» (Deleuze, 1983:97). Compreender isto é decisivo para perceber o alcance de um filme, na gerência das relações espaciais e na complexa articulação entre *luz/percepção/emoção/poesia*.

Em última análise, os filmes que, tal como *Close-up*, reflectem sobre o próprio cinema, podem mostrar até que ponto a imagem cinematográfica (“mensagem cinematográfica”, na terminologia de Cohen-Séat), no que ela tem de estrutural e matricial, pode alcançar e desenvolver valores universais e elementos da vida espiritual. Valores «[...] que podem passar de cada “espectador” para a personagem, e que, perante o ser do homem, dos seus sentimentos e da sua mímica, dizem respeito, por assim dizer, à substância da pessoa humana, à essência mesma da humanidade» (Cohen-Séat, 1946:34), num movimento de reacção emocional (mas também cognitivo) a estímulos de natureza óptica e ecológica, radicados no som ou no silêncio, na cor saturada ou monocromática, na atmosfera transparente ou opaca.

Raymond Durgnat diz, a propósito do filme *Le Sang d'Un Poète* (Jean Cocteau, França, 1930), que «a luz do filme é um factor determinante na criação de uma atmosfera» (Durgnat, 1967:53-54). Mas a luz é, na verdade, muito mais do que um factor estruturante do espaço da *mise en scène*. Não se trata apenas de reconhecer à luz essa dimensão de sensualidade com a qual os cineastas germânicos da era do mudo «pintavam» as cenas. A luz é o elemento matricial e orquestral da arquitectura do próprio filme. É com a luz que o cineasta modela e contorna a realidade exterior mas também a vida interior das personagens. «[...] Pela luz, diz Sternberg, “o ar pode resplandecer”. [...] O percurso de uma personagem e os seus movimentos no espaço devem ser considerados em relação à luz [...]» (Durgnat, 1967:54-55). A luz é um véu que oculta a realidade. Uma marca do tempo e do espaço de uma origem. Em *Kiarostami, Le Réel, face et pile* (2007), Youssef Ishaghpour começa justamente por enunciar o carácter paradoxal do registo fotográfico, que designa por “eternidade efêmera: presença de ausência da imagem”. Ishaghpour refere-se, particularmente, à característica indicial da imagem fotográfica que é, como se sabe, o traçado da luz sobre a película, mas que reenvia, também, à instância do sujeito que olha. O autor afirma ainda que, perante uma fotografia é o «todo outro» que sentimos.

«[...] Kiarostami evoca “a natureza e o ser”. A beleza da fotografia, a aparição do seu enigma, o visível da sua invisibilidade, apresenta-se ao homem como a sua própria negação. Ele vê na imagem a sua própria ausência, e constata que a natureza, com a marca indescritível do seu mistério, tendo existido antes dele e sobrevivendo ao seu desaparecimento, prescinde perfeitamente dele. Mas se, na contemplação da beleza, o homem experimenta a sua própria solidão de ser mortal, a beleza, na sua aparição, tem esse efeito paradoxal de lhe revelar, na negatividade, a sua finitude e a sua eternidade de ser mortal-imortal» (Ishaghpour, 2007:11).

A imagem do cinema é ela mesma um *memento mori*, uma *vanitas*, perante a qual o espectador se curva. «Deste modo, o efêmero, por excelência, “o tempo”, torna-se imagem da eternidade» (Ishaghpour, 2007:11). Christine Buci-Glucksmann (*L'Esthétique de l'Éphémère*, 2003), atribui também ela ao efêmero o paradoxo da arte, na medida em que esta se caracteriza pela capacidade de transcender o tempo, dando à obra um registo atemporal, mas, ao mesmo tempo, toda a arte se inscreve num «tempo impuro, um tempo de “rememoração” ou de anamnese, onde o passado está inacabado e aberto, sem transcendência possível» (Buci-Glucksmann, 2003:13). Parafraseando Kiarostami, o mais importante, perante as imagens do cinema, é lembrar que o que não existe assume uma importância crucial perante aquilo que existe. Existência e não-existência estão particularmente ligadas às questões da luz e da escuridão; deste modo, também à percepção.

#### 5.4. Montagem: Espaços vazios, Tempos mnésicos

Como um processo mnemónico que junta, constrói, combina e separa imagens, *Close-up* congrega, numa mesma história, múltiplas histórias. Há, na verdade, três histórias contadas não linearmente, pelo recurso à montagem; a história de Sabzian – o homem que se faz passar pelo realizador iraniano Mohsen Makmalbaf, em parte devido à sua semelhança física, mas sobretudo na sequência de um pequeno acaso –, cuja história verídica já foi publicada pela imprensa; a história (quase) diegética do realizador Abbas Kiarostami, que quer contar, presenciar e imortalizar a história do processo em tribunal; finalmente, a história em que as duas anteriores se imbricam numa única a que Kiarostami chama *Close-up*, o julgamento real (quase) em “tempo real”, mas manipulado por motivos de agenda dos trabalhos cinematográficos. Neste cenário de três filmes, a memória imputa ao cinema o seu último problema: como representar a paisagem da mente cujas imagens e lógica sequencial estão sempre ocultas da visão? Como representar o filme mental de Sabzian, num filme real de Kiarostami que reflecte, por sua vez, o filme virtual da vida de um impostor?

Como já se disse, um dos manifestos de Kiarostami, sempre foi a ideia de que o filme deve comportar hiatos, “espaços vazios”, abrir fendas na continuidade da realidade para que o espectador possa encontrar, nessas falhas, o seu próprio caminho e os ecos do mundo que o rodeia. Condição de resistência à obra inerte e apaziguadora de um cinema da pura visibilidade e linearidade, o filme inscreve-se num movimento de reinscrição da arte como expressão e experiência da vida, que nos inquieta e nos indaga, mantendo-nos alerta. João Mário Grilo sublinha que, esta estratégia que posiciona o espectador não no exterior mas no interior do filme, ultrapassa a questão do estilo, para assumir desígnios de carácter político e social extremamente importantes.

«É bem provável que a principal parte de “encenação” do cinema de Kiarostami seja investida na forma destas zonas vazias e na sua arquitectura humana. De certo modo, assistir a um filme de Kiarostami é realmente firmar um pacto com certas condições de pensamento e da vida, em que a restrição (o tabu: seja ele o suicídio ou a condição da mulher na sociedade iraniana) é vivida, mais do que representada. Depois de Vertov, Straub, Duras (e poucos mais), Kiarostami vem dar um sentido completamente novo à zona oculta do cinema» (Grilo, 2004:273).

Recuperando uma outra ideia do autor, exprimida, neste caso, a propósito da urgência de uma redefinição do cinema europeu, veiculada na obra *O Cinema da Não-Ilusão*,

*Histórias para o Cinema Português* (2006), «trata-se, assim, menos de fazer cinema para o público do que pensar em fazer um público para o cinema [...]» (Grilo, 2006:48), o que, finalmente, «significa unir, concertadamente, os interesses da educação e da cultura» (cf. Grilo, 2006).

Muitas das estratégias técnicas e estilísticas do cinema contemporâneo são indícios de uma ambição, nem sempre bem sucedida, de fazer ver o espaço-tempo de uma vivência, atravessá-lo, captá-lo nas suas pregnâncias e nos seus estratos. Mas, quais são as pregnâncias do espaço-tempo? Como se podem “ver”? Como mostrar a *durée* e as suas harmonias e dissonâncias? A equação, que parece ser uma das obsessões da arte do século XXI (o cinema sob o signo do tempo)<sup>284</sup>, é parcialmente respondida por Kiarostami. Porque as suas imagens-cristal, marcadas pela denúncia espectral da máquina do cinema, não configurando o tempo fugidio e impossível de capturar, são no entanto vórtices onde cada espectador esvazia ou ocupa os seus espaços e encontra o seu próprio tempo. Kiarostami, para quem «uma história deve ter buracos, espaços vazios» que cabe ao espectador preencher, clamava, quase no final do século XX, a urgência de uma autoreflexão: «no próximo século de cinema, o respeito pelo espectador, enquanto elemento inteligente e construtivo, é inevitável. Para o conseguirmos, talvez seja necessário afastarmo-nos do conceito segundo o qual o realizador é o mestre absoluto. Será preciso que o realizador seja também espectador do seu próprio filme» (Kiarostami, 1995:115).

Em perfeita consonância com este manifesto, *Close-up* é exemplo da expressão de uma realidade interior que é, também, a do cineasta, um espaço-tempo vivido que não obedece aos limites da cronologia. A montagem orgânica e vertical (tal como o avião que risca o céu em absoluto contrapicado em direcção ao sol) encaminha este filme para um espaço-tempo infinito, numa espécie de escada de Penrose onde cada um de nós, espectadores, sobe e desce, nunca descendo, do cinema para a realidade e desta para o cinema. Este movimento faz justiça à afirmação de Antonioni: «O cinema, tal como a literatura, são inúteis quando não produzem nem verdade, nem poesia» (Antonioni, 1959:18). Essa mesma poesia que resulta do processo de imaginação, que existe em *Close-up*, e à qual se poderia aplicar a tese de Italo Calvino, sobre os dois processos imaginativos: aquele que parte da palavra e chega à imagem visual e aquele que parte da imagem visual e chega à expressão verbal. Sendo o primeiro processo o que se verifica na leitura – «Lemos,

---

<sup>284</sup> Veja-se por exemplo, a instalação de Richard Serra “*The Matter of Time*” (Museo Guggenheim de Bilbao, 2005), descrita pelo próprio como uma experiência inimitável do tempo interior, uma relação entre o tempo e o corpo próprio. O *espectador* é a experiência do tempo, o tempo do percurso e de intervenção na experiência. Não é um tempo físico ou cronológico, é um tempo psicológico; um tempo emocional.

por exemplo, [...] uma reportagem de um acontecimento no jornal, e [...] somos levados a ver a cena como se se desenrolasse diante dos nossos olhos [...]» (Calvino, 1990:103) – *Close-up* é, literalmente, o resultado desse processo, sendo, por isso, uma leitura imagética e imaginativa da realidade. No limite, é uma visão poética.

Tentando, em vão, justificar a usurpação da identidade do cineasta que admira, Hossein Sabzian – homem-personagem paradigmática de *Close-Up* – afirma perante o tribunal do cinema:

«- Perguntei à musa porque se escondia. Ela respondeu: - És tu que te escondes! Somos escravos de uma máscara que esconde o nosso verdadeiro rosto. Se nos libertarmos disso, a beleza da verdade será nossa. Queria ir para as montanhas para me estudar a mim próprio. A natureza é um espelho que nos reflecte» (cf. *Close-Up*, Abbas Kiarostami, 2000).

Ora, as musas são, como se sabe, as filhas da memória. Filhas de Zeus e de *Mnēmosunē*, *Meletē*, *Mnēmē* e *Aoidē*<sup>285</sup> são as três modalidades da actividade poética. Efectivamente, há na presença das musas, desde o canto de Homero até à contemporaneidade, passando pelos frisos dos sarcófagos romanos, a pintura renascentista e os primeiros registos do cinematógrafo, uma continuidade cujo sentido se inscreve no que os gregos chamam «música» e que o ocidente gradualmente vulgarizou como «cultura».

Elie Faure comparou profeticamente o cinema a uma orquestra. A teoria da montagem de Eisenstein reenvia continuamente para as formas de composição musical. É também essa metáfora que Abbas Kiarostami parece incorporar neste filme, na medida em que a encenação ou a sua ausência, a colocação da câmara, a escolha da luz e a decisão da montagem são ritmos próprios, intervalos, que o realizador combina, compondo assim os seus próprios poemas imagéticos, como uma sinfonia.

O poeta da epopeia é incapaz de cantar sem o auxílio da musa, que lhe recorda a lista sem fim dos melhores guerreiros, ou relata exaustivamente os nomes dos barcos ancorados em frente a Tróia. Também o poeta dos novos tempos – o cineasta das imagens da vida – convoca frequentemente o seu estro, recorrendo à prótese do registo que faz da

---

<sup>285</sup> *Meletē* designa o exercício mental, a concentração e a atenção; *Mnēmē*, que significa memória, representa a função psicológica sem a qual não há recitação nem improvisação; *Aoidē* reenvia para o poema acabado, resultado da *Meletē* e da *Mnēmē*. Na cultura grega, o culto das musas funda-se sobre a ideia de rememoração ou alma, espécie de princípio divino no indivíduo que percorre o ciclo completo das suas existências anteriores. Aliás, à anamnese (do gr. *anámnesis*, «recordação», pelo fr. *anamnèse*, «id.»), as musas pitagóricas acrescentam ainda o conhecimento, saber onde a harmonia das esferas conduz a música à astronomia e à matemática. O que, no limite, pode entender-se como relação das musas com a função da imortalidade.

câmara o mais poderoso instrumento do olhar e da memória<sup>286</sup>. Já não é só a musa que possui o dom *mnésico* de contemplar simultaneamente o passado, o presente e o futuro, e de conhecer, através de um simples olhar, a totalidade das coisas. Também ao cinema é dada essa sublime possibilidade (que não é representação, mas apresentação), elevando o pensamento do homem, que agora se substitui ao olhar divino na sua onnipotência e onnipresença. Não é, seguramente, o fim do cinema, mas a sua transmutação, num outro espaço-cinema do sublime, cujo sentimento provém dessa capacidade de tratar a natureza como um esquema, num gesto circular de abstracção-concretização.

«[...] Aí reside “o que é assustador para a sensibilidade e, apesar disso, ao mesmo tempo a atrai: é o facto de a razão exercer com violência, a sua força sobre a sensibilidade, com o objectivo de a amplificar à medida do seu próprio domínio (que é prático) e de a fazer lançar um olhar sobre o infinito que é, para a sensibilidade, um abismo”. O esquematismo do sublime [que podemos encontrar em *Close-up*] pressupõe uma “extrema tensão” da imaginação que desperta em nós uma emoção contraditória, onde a própria sedução se mistura com o assombro» (Rogozinski, 1986:238).

Mais do que um registo da realidade, o filme é, deste modo, a sua figuração e, também, a sua apresentação; o resultado de um encontro entre a ideia do cinema e a forma do mundo. Já Bergson considerara *naïf* a explicação da memória enquanto registo dos objectos exteriores no cérebro, como se este fosse uma placa sensibilizada ou um disco fonográfico. Se assim fosse, como explicar o facto de não guardarmos milhares de memórias que temos do mesmo objecto (consoante a forma, a escala, a dimensão, a nuance, o ponto de vista)? Isto para não falar da imagem visual de um ser humano cuja fisionomia muda, cujo corpo está permanentemente em movimento, cuja aparência física é diferente em cada dia. No entanto, é incontestável que a consciência nos apresenta uma imagem única, o que prova que há algo mais do que um registo mecânico.

Tal é, também, a condição *mnésica* e mnemónica do cinema, cuja construção do espaço fílmico é uma questão inscrita no verdadeiro momento inaugural do cinema – o das

---

<sup>286</sup> Ao que já se disse sobre a memória, nas suas diferentes relações com a imagem é contextualmente importante acrescentar uma referência ao elo que a própria investigação científica sobre a memória mantém com a poesia. Efectivamente, a investigação sistemática experimental da memória foi fundada por Hermann Ebbinghaus (1850-1909) e assinalada pela obra *Ueber das Gedächtnis (Memory, 1885)*. Ora, Ebbinghaus combinou o seu próprio interesse sobre a temática da memória como fenómeno separado, com a teoria baseada nos componentes de associação de ideias e métodos que adaptou mais da *psicofísica* (que remete para a relação mente/corpo) de Gustav T. Fechner (1801-1887), do que da aproximação introspectiva de Wilhelm Wundt (1832-1920). E, justamente, uma das diferenças do processo investigativo de Ebbinghaus é o facto de ter usado a poesia como material de estímulo, em vez de sílabas sem sentido, ainda que baseando-se na ideia de que o sentido é o resultado de um processo de associação (cf. Bynum, W. F., Browne, E.J. and Porter, Roy (Edited by) (1981). *Dictionary of The History of Science*, The Macmillan Press Ltd, 1983).

cavernas de Lascaux –, repensado logo em 1898, quando o cineasta e fotógrafo de origem polaca, Boleslaw Matuszewski (1856-1940), operador de câmara dos irmãos Lumière, definia e justificava as características e o interesse do cinematógrafo, não enquanto objecto de prazer e «diversão para crianças crescidas», mas enquanto conquista do homem perante a decadência incontornável do esquecimento. «[...] Adição ao Tesouro das recordações comuns, [o cinematógrafo] permite a ressurreição do que parecia demasiado fugidio num passado que nos escapa, [por isso], pode e deve servir a humanidade como a serviram a escrita, a imprensa, a gravura, a estenografia. [...] A projecção cronofotográfica [...] é uma atenção natural e subtil que se ajusta à atenção humana» (Matuszewski cit. por Deslandes e Richard, 1968:13).

Corolário de novas concepções de *espaço* e *tempo* na imagem, marcadas pela interioridade e a espiritualidade (pela ficção e o mito), mais do que pela geografia ou a medição cronológica características da continuidade, *Close-up* é um filme descontínuo que retoma a condição pós-moderna inaugurada pela obra de Michelangelo Antonioni, com as suas figuras nómadas, errantes, que estão permanentemente fora do seu tempo e dos seus espaços. É uma nova – velha de séculos –, arquitectura do filme, mais humana, que renasce das cinzas de um cinema cada vez mais sacrificado no altar da máquina do poder económico. Num outro cinema em que não se procura já o espaço onde os problemas desaparecem, como em *The Wizard of Oz* («Dorothy: *Do you suppose there is such a place, Toto? There must be.... Far, far away... behind the moon, beyond the rain...»*), mas onde se encontra um lugar (ou não-lugar), em que a tragédia surge continuamente perante os nossos olhos. Os vestígios do cinema de Kiarostami, tal como as marcas da obra de Antonioni, são já traços do cinema futuro, topos da resistência e do confronto. Um cinema do corpo moldado pelas emoções, mas também pela mente e a imaginação.



### **Terceira Parte: Do Filme como Arquitectura**



## Capítulo 6: Matérias Plásticas do Filme

*«Há um momento em que, a partir de ideias, imagens, intuições e movimentos – físicos ou psicológicos –, temos de concretizar a obra. No caso do cinema, tal como em todas as artes, esse é o momento crucial. Quando o poeta ou o escritor escrevem as primeiras palavras, o pintor dá a primeira pincelada, ou o cineasta organiza as cenas, estebelecem, pela composição e o enquadramento, uma harmonia recíproca entre os homens e o mundo [...]».* (Michelangelo Antonioni, 1960:6)

*«In animo sit quidquid est in memoria»<sup>287</sup>.* (Santo Agostinho, Confessiones 10.17)

Sob o tema genérico “Do Filme como Architectura”, a terceira parte deste trabalho é inteiramente dedicada à análise de alguns filmes de Michelangelo Antonioni (1912-2007), nomeadamente *Chung Kuo, Cina*, *Blow Up* e *Il Grido* (capítulo 6), *The Passenger* e *Zabriskie Point* (capítulo 7). O objectivo é identificar nestes filmes, elementos da luz e do espaço enquanto “matéria plástica” das obras, bem como demonstrar a articulação orgânica desses mesmos elementos com as imagens, objectivas ou subjectivas, da realidade, da percepção e da memória.

Partindo de figuras específicas do cinema do autor (e.g. paisagem, deserto, vazio, identidade, realidade, trajecto....), e da evidência de que o cinema de Antonioni constitui, a seu modo, um mapa criterioso das relações possíveis, e das suas infinitas nuances, entre o homem e a paisagem, pretende-se reflectir sobre a singularidade do filme enquanto marca simultaneamente óptica, ecológica e mental, bem como matriz do processo ambivalente do acto criativo. Todas as noções anteriormente delimitadas ou inquiridas (e.g. espaço, lugar, realidade, paisagem, identidade, memória, reflexividade, etc.), a par de outras que surgem no contexto específico de cada filme (e.g. solidão, tragédia, *vanitas*, vazio, cor, etc.), são particularmente relevantes nos filmes em análise. Pela sua relação com a obra do autor, tais conceitos permitem mostrar que Antonioni é muito mais do que o “cineasta da incomunicabilidade” e da “doença dos sentimentos”.

Reportando-se ao seu primeiro filme realizado, a curta-metragem na paisagem do vale do Pó, diz Antonioni: «Começando a compreender o mundo através da imagem, compreendia a imagem, a sua força, o seu mistério. Logo que me foi possível voltei àquele

---

<sup>287</sup> «Tudo o que está na memória está também na alma».

lugar com uma câmara de filmar. Assim nasceu *Gente del Po* [Itália, 1943]. 'Tudo o que fiz depois, seja bom ou mau, parte daí» (Antonioni apud Fonseca, 1985:18). Efectivamente, *Gente del Po* constitui a matriz de todos os filmes de Antonioni. Enquanto documento ficcionado, há já neste filme<sup>288</sup> uma arquitectura que estabelece as relações entre realidade e ficção, entre as figuras do filme (e.g. “personagens”, objectos, lugares, etc.) e as vivências do mundo, no movimento perpétuo da sua *dasein*. Documental e ficcional. De um lado as amplas paisagens em planos sequência, o *travelling* improvisado através do nevoeiro, o trabalho no vale, os sons naturais ou culturais (e.g. a água, os sinos, etc.), do outro a apresentação das “personagens reais”, as obliquidades da imagem. *Gente del Po* é uma homenagem a Jean Vigo, uma reminiscência, talvez, do filme *L'Atalante* (França, 1933-1934). As “mesmas” figuras que se afastam na paisagem, a “mesma” cena no interior do barco. N.U. *Nettezza urbana* (Itália, 1948), outra das suas curtas-metragens é, por sua vez, uma continuidade desta matriz; o vento e o choro da criança, o rio e a tempestade que se aproxima, a panorâmica final... Índices da realidade em perfeita consonância com a indiciação fílmica.

A *paisagem* e, particularmente, o *lugar* – a vila, a cidade, a casa – são espaços estruturantes dos filmes de Antonioni, e é frequentemente através deles que o cineasta marca o cinema como “espaço interior”, moldado pelas memórias e por uma atmosfera simultaneamente real e fílmica. Questionando as nossas categorias cognitivas (e.g. visão, percepção, memória, emoção, etc.), e explorando as perspectivas espaciais (e.g. profundidade, enquadramento, cor, luz, forma, mapeamento, atmosfera, etc.), a *paisagem* de Antonioni (e.g. *Il Grido*, Itália, 1957; *L'Avventura*, Itália/França, 1960, *Il Deserto Rosso*, Itália/França, 1964, etc.) é uma forma de cruzamento de territórios, mas também desterritorialização onde as fronteiras físicas se esbatem, operando a passagem entre o exterior (o ambiente, a ecologia) e o interior (o homem). A sua filmografia concretiza as duas condições da memória referidas por Cohen-Séat: a repetição e a riqueza das ligações. «[...] Vemos com exactidão surpreendente, a aparência e, de alguma forma, o concreto, a materialidade das coisas; vemos como convém, no meio do movimento da vida, e para falar concretamente, *comprendemos*» (Cohen-Séat, 1946:125).

Configurando, frequentemente, o movimento do “passeio”, ou, mais precisamente, da “deriva”, que permite aos seres que o exercem uma apropriação dos lugares, bem como

---

<sup>288</sup> Grande parte da película filmada perdeu-se no período que mediou a rodagem e a montagem. Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=RPrp9LmJnZ8&feature=fvuw>, até há alguns meses, *Gente del Po* (Itália, 1943-1947) terá sido retirado da rede por motivos de utilização abusiva e pirataria.

a atribuição de um sentido à paisagem, a *mise en scène* de Antonioni é um trabalho sobre o poder construtivo ou destrutivo da memória, capaz de pulverizar os corpos nos espaços violentos e desolados do mundo contemporâneo. Essa apreensão do mundo pela mente, que pode assumir a forma do sonho ou da ficção, com a mistura de temporalidades, de real e de imaginário, é apanágio de todo o «[...] cinema [que] dá simultaneamente acesso ao tempo e ao espaço, sob uma forma condensada que permite frequentemente à cidade [ou outras geografias] manifestar-se sob aspectos literalmente jamais vistos» (Jousse, 2005:9). Nos filmes de Antonioni, as vilas, as cidades, os lugares são bem mais do que a soma dos fragmentos que o cineasta escolheu mostrar.

Sendo mais do que a soma das suas partes, os lugares no cinema são, do ponto de vista da percepção, o resultado de uma *gestalt*. Por vezes, a cidade assemelha-se mesmo a uma «colagem cubista, de tal forma o cinema permite associar, pelo espírito, as suas partes, ruas, bairros, edifícios, que, na realidade, dificilmente teriam oportunidade de coexistir uns com os outros» (Jousse, 2005:9). A cidade e a paisagem manifestam-se no seu tempo, mas o espectador tem a possibilidade de reconfigurar ou associar os lugares que vê a outros filmes ou outras paisagens. Em última análise, o cinema permite um acesso privilegiado aos espaços, sejam eles naturais ou urbanos, operando uma síntese quase mágica entre o real e o mítico, e reconstituindo, uma e outra vez, uma experiência originária e única, que terá talvez, equivalência, tal como também já se disse, na experiência das imagens de Lascaux.

Sendo esta parte dedicada às matérias plásticas do filme, e ao modo como elas são “moldadas” por Antonioni, é importante referir que tais matérias pertencem, simultaneamente, à realidade e à ficção. A luz, o nevoeiro, a água, as árvores, a neve, os edifícios devolutos, os interiores compostos, a paisagem árida mas secretamente e (densamente) povoada do deserto, são marcas de um real captado pelas câmaras, mas também fantasmas que povoam o filme – ficções, portanto – no sentido em que reinventam os espaços. Simulam-nos, fantasiam-nos. Por isso mesmo, «o cinema, mais do que qualquer outra arte (a par, evidentemente, da arquitectura, mas isso é uma tautologia!) [...]» (Jousse, 2005:10) tem uma influência decisiva na forma como vemos as paisagens do mundo, «dando-lhes um rosto, registando as suas mutações e povoando o nosso imaginário de instantâneos persistentes, quer dizer, eternos» (Jousse, 2005:10).

A par desta evidente transformação do espaço físico da realidade num intervalo fílmico interior – uma *durée*, portanto – é possível traçar, também, na obra de Antonioni, de *Cronaca di un amore* (Itália, 1950) a *Blow Up* (Reino Unido, 1966), uma linha de

desenvolvimento que parece evoluir para culminar na formulação “visual” e conceptual do conceito de *não-existência*. «Ausência humana e desaparecimento tornam-se, cada vez mais, do domínio da abstracção, especialmente em *L'Eclisse* (Itália/França, 1962) e *Il Deserto Rosso* (Itália/França, 1964), enquanto em *Blow Up* (Grã-Bretanha, 1966), a não-existência é o móbil directo utilizado como marca central do filme. Tal como num outro filme do mesmo ano, *Andrei Rublev* (URSS, 1966) de Andreï Tarkovsky (1932-1986), a formulação directa de um conceito de não-existência, revela que, no pós-guerra, em pleno auge da modernidade, a grande tendência do cinema é idealizada em torno desta mesma questão (cf. Kovács, 2006), que está indirectamente ligada à proliferação de não-lugares, à memória insustentável, presente mas não representável, dos anti-lugares, e à marca indelével da visão das ruínas do mundo assolado pela guerra. Antonioni não filma, evidentemente, os traços visíveis dessa ameaça da não-existência, mas justamente as suas marcas no homem moderno.

*Chung Kuo – A China* (*Chung-Kua, Cina*, Michelangelo Antonioni, Itália/RAI, 1972), *Tentato Suicidio* (Episódio do filme *L'Amore in Città*, Michelangelo Antonioni, Itália, 1953), *Il Grido* (Michelangelo Antonioni, Itália, 1957) e *Blow Up* (Michelangelo Antonioni, Grã Bretanha/Itália, 1966) são os filmes trabalhados no capítulo sexto, na medida em que constituem objectos particularmente importantes numa abordagem das questões da percepção e do realismo, equacionando, nomeadamente, a função da luz e do espaço no estabelecimento de uma arquitectura específica do filme e da memória das imagens do cinema. No contexto de análise são importantes os conceitos de interior/exterior, visibilidade/invisibilidade e visualidade que determinam, por um lado, a apresentação dos espaços físicos, consubstanciados na composição e enquadramento do real ou das suas encenações, por outro a delimitação de espaços psicológicos, ecológicos e cognitivos, que remetem para dimensões mais filosóficas do espaço e da luz. Desta última acepção, decorrem, também, questões como a existência ou não-existência, a memória e a emoção. Referindo-se ao filme *Blow Up*, num capítulo intitulado “The Existence of Italy”, Frederic Jameson (*Signatures of the Visible*, 1992) sustenta que a «dimensão espacial dos primeiros filmes [de Antonioni] persiste [...] na forma atenuada do tema da destruição de uma Londres antiga (a sequência da cena da loja de antiguidades)» (Jameson, 1992:194), numa atenção e interrogação ao domínio do espacial que culmina na ideia de um mesmo espaço, diferentes percepções.

O cinema é, por esta via, uma excelente metáfora, não da vida mas das suas multifacetadas relações e, deste modo, também, um recorte vivo do pensamento que as estabelece. Veremos ainda como a liberdade criadora de Antonioni se reveste de

movimentos do olhar ou da memória, em direcção ao exterior *do e no* próprio filme, bem como de múltiplas reacções que o filme pode, ocasionalmente, desencadear (desde a angústia ou inquietação que nos cola à cadeira, à empatia que nos leva à melancolia). Isto é, o filme traduz em imagens, todos os gestos capazes de desenhar no espaço e exprimir metaforicamente, de alguma maneira, as permanentes idas e vindas do espírito, na sua subida ou descida, ao céu ou à terra. Porque, em última análise, toda a arte de arquitectura de um filme, tal como a escrita de um livro, ou a criação de uma pintura, emerge de uma série de movimentos que descrevem a dupla curva do pensamento e do sentimento.

Em “The Consuming Landscape: The Architecture in the Films of Michelangelo Antonioni” (in *Architecture and Film*, 2000), Mitchell Schwarzer sublinha que, no filme, a experiência da arquitectura é menos focada na sua representação. Não se trata de desenhar, modelar ou devolver uma imagem dos espaços da realidade e da sua arquitectura, mas de esboçar a arquitectura do filme, que é, por vezes, um vislumbre do mapa da memória. Diz o autor que a câmara tem a capacidade de associar edifícios, objectos, eventos, estados de espírito e atmosferas, definindo, desse modo, lugares e relações. Acrescenta ainda que, na trilogia, o cineasta «explora a arquitectura e a paisagem urbanizada como alma física da humanidade na modernidade» (Schwarzer, 2000:198). Ou seja, é através da forma como filma a arquitectura, que Antonioni estabelece uma atmosfera do filme, o “estado de espírito” do lugar, que é, afinal, o estado de alma da personagem.

### **6.1. Espaços Excêntricos: Luz e modelação em Antonioni**

Tal como para Anne Cauquelin (2008), o domínio da paisagem moderna de Antonioni ultrapassa a mera representação mimética da realidade, caucionada pela perspectiva. O espaço não é, na obra do autor, como sustenta Céline Scemama-Heard (*Antonioni: Le Désert Figuré*, 1998), um *décor* mas um “*universo*”. Ao oferecer «um panorama bem mais vasto, com o apoio da tese construtivista», os filmes de Antonioni incluem a noção de ambiente, enquanto o recurso às tecnologias audiovisuais propõe versões perceptuais inéditas de paisagens “outras” (cf. Cauquelin, 2008) que resultam quer dos mecanismos internos de percepção, quer da interacção com o mundo e, até, a sua transformação como é o caso da pintura literal da realidade. A paisagem de Antonioni é um espaço no mundo e fora dele, modelado pela luz natural ou construído pelas cores, como são os exemplos de *Il Deserto Rosso* (Michelangelo Antonioni, França/Itália, 1964), *Blow Up* (Grã-Bretanha/Itália, 1966) e *Il Mistero di Oberwald* (Michelangelo Antonioni, Itália, 1980).

Mapa de espaços-outros que se podem considerar excêntricos, os filmes de Antonioni reenviam continuamente para o *off* das imagens ou para espaços entre-imagens. Raymond Bellour resume bem a demanda de Antonioni:

«Como filmar como Piero della Francesca [1455-1492], o seu pintor preferido, pintava?»<sup>289</sup> A palavra que ele [Antonioni] utiliza é “violência” [...]. Como exercer violência sobre a imagem, como fazê-la exprimir (em vez de ratificar), para captar um sentimento interior, um suplemento da verdade, ou do ser, que não depende apenas das circunstâncias exteriores reagrupadas em frente à câmara, mas que se torna susceptível de sair dele próprio, como uma emanação directa da vida interior» (Bellour, 2002:188).

Recorrendo à noção de «desterritorialização», no sentido que lhe dá Gregory Flaxman (2000) ou Laura Marks (2000), a propósito do pensamento de Deleuze sobre o cinema; o poder das imagens não está já na sua “desfamiliarização” (ou “*ostranenie*”, sentido veiculado pelos construtivistas russos e, na sua senda, pelo próprio Sergei Eisenstein) que expõe os códigos do realismo, mas na sua capacidade de “desterritorialização”, operação que ultrapassa qualquer sentido de código estilístico para revelar a natureza da percepção. De facto, as imagens dos filmes de Antonioni procuram «desterritorializar a memória, ao pô-la em contacto com o que não pode ser pensado, e que Deleuze identifica com a terrível e libertadora fenda da imagem-tempo» (Marks, 2000:194), cuja emergência Deleuze situa, como se sabe, justamente, no pós-guerra com o Neo-realismo italiano. Mergulhando nas ruínas da guerra – veja-se, por exemplo, o filme *Germania anno zero* (Itália, 1948) de Roberto Rossellini –, «[...] o cinema captura imagens às quais já não reagimos [...], mas que provocam uma “convulsão” do pensamento» (Flaxman, 2000:104).

Ora, a memória é para Deleuze, tal como para Bergson, o lado virtual da matéria, constituído por imagens. Quanto à realidade ela não é mais do que uma relação entre imagens virtuais e imagens actuais, ambas reais (o mundo - que é um conjunto de imagens que nos rodeiam e que fazem parte de nós – é actual, mas o actual é indissociável do domínio do virtual que não é menos real). Laura Marks sublinha que esta nova conceptualização da imagem relativiza completamente a distinção documentário/ficção, na medida em que «todas as imagens são actualizações do virtual» (cf. Marks, 2000).

---

<sup>289</sup> Interpelado sobre a sua paixão pela Pintura, numa entrevista conduzida por Sophie Lannes e Philippe Meyer (inicialmente publicada no *L'Express*, 9-15, août 1985), Antonioni confessa a sua predilecção por Piero della Francesca: «Ainda que os seus temas sejam de natureza religiosa, Piero trata-os com tal desprendimento, uma lucidez tão misteriosa que podemos amar essa pintura mesmo não sendo sensíveis aos temas pintados». (Antonioni apud Lannes e Meyer, 1985:187).



O mapa das paisagens de Antonioni, marcadas pela multiplicidade de recortes, alçados e traçados; interiores, exteriores, natureza, lugares, não-lugares, heterotopias, heterocronias, superfícies, pontos de vista, emoções ou ausência delas, é constituído por imagens de natureza mnésica, virtual, mas também real. É relevante referir que, para Gregory Flaxman (2000), as obras de Gilles Deleuze – *L'Image-Mouvement* (1983) e *L'Image-Temps* (1985) – sustentam a tese de que, «mais do que todas as outras artes, o cinema abre a possibilidade de desterritorialização do *cogito*, a rígida “imagem do pensamento” que, de uma forma ou outra, tem dominado a Filosofia Ocidental. O cinema leva-nos a ver, a sentir, à emoção e, finalmente, a pensar de *forma diferente*» (Flaxman, 2000:3). Quanto às diferenças entre um cinema-imagem-movimento e um cinema-imagem-tempo, remetem sobretudo para a questão da natureza da relação entre as imagens; as reais e as virtuais, bem entendido.

A *imagem-movimento* anuncia um processo de regulação que Deleuze atribui ao «esquema sensório-motor», uma rede neuronal que contém «emocionalmente» o fluxo da imagem; pelo que as imagens obtidas são reconhecidas e ligadas a outras imagens. Deste modo, o esquema sensório-motor é um mecanismo regulador da nossa relação com o mundo, cujo resultado é uma “narrativa”, e a “assinatura” uma exigência moral, uma promessa do bem. Com a II Guerra Mundial, a subsequente violência e a destruição, terminam as ilusões, e por todo o lado, se manifesta o verdadeiro «teatro da crueldade» [cf. Antonin Artaud (1896-1948), *Le Théâtre et son Double*, 1938], agora no palco bem mais complexo e incontrollável da própria vida. Neste cenário, o cinema foi subitamente lançado para um processo de mutação imposto pela falta de justificação para a relação entre as imagens. Libertas das coordenadas da acção, as imagens, devolvidas ao curso banal das histórias, deixaram de fazer sentido. O espaço, anteriormente ligado pelo movimento, deixou de apresentar qualquer unidade, surgindo agora fragmentado, estilizado.

«Tais “espaços quaisquer” – espaços irracionais, desligados, aberrantes, esquizofrénicos – deixaram de obedecer às leis da causalidade tradicional do senso comum. A esperança de resolução dos problemas é frustrada a cada momento; Em *L'Avventura* [Itália/França, 1960] de Antonioni, por exemplo, o desaparecimento da jovem mulher no início do filme desencadeia uma sensação de incerteza não equiparável a qualquer acção, pelo que as personagens são abandonadas à sua procura, vagueando e esperando, sem qualquer esperança de sucesso» (cf. Flaxman, 2000:5-6).

É deste modo que os cineastas europeus, e particularmente Antonioni, reinventam o cinema onde a acção deixa de ser relevante. A imagem deixa de se oferecer unicamente

no espaço físico, mas constitui uma intenção (um “estar na mente”), que revela um novo sentido de duração mental (*durée*), um envolvimento dos estados psíquicos. Não é por acaso que Flaxman considera *L'Image-Temps* (1995) como registo (talvez até uma arqueologia) do trajecto de uma escrita cinemática que tem as suas origens no espaço activo (físico, geográfico, perspectico) e se prolonga nos vestígios cognitivos da intensidade da mente, memória e pensamento; o cinema descobre «imagens subjectivas, memórias de infância, sonhos e fantasias visuais e sonoras, em que a personagem só age, porque se vê a si própria a agir» (Flaxman, 2000:6), na superfície especular constituída pela imagem do filme.

Para Gilles Deleuze, o neo-realismo é ponto de partida do Modernismo cinemático, configurado por essa *imagem-tempo*, emergente das vivências das ruínas de Europa do pós-guerra. Com o cinema moderno, a função do tempo no cinema muda. Com o espaço e o tempo subitamente dissociados da lógica dos eventos, surge uma nova dimensão abstracta de espaço-tempo que Deleuze designa por “espaço algures”. As imagens do cinema de Antonioni reflectem e expõem a ruptura decisiva com as dimensões positivistas e tranquilizantes de espaços mapeáveis e tempos mensuráveis, na medida em que, tal como muitas outras imagens do cinema moderno e pós-moderno, não estão já ligadas pelo esquema sensório-motor. As relações entre imagens são, doravante, incomensuráveis.

Entre uma e outra imagem, só resta o interstício, a fenda na qual o pensamento experimenta a sua própria duração. Ao contrário da lógica do esquema sensório-motor, em que a apresentação do tempo – *a imagem-movimento* –, era indirecta, o novo cinema anuncia a apresentação directa do tempo – uma *imagem-tempo*. É o próprio tempo que ressalta da superfície do ecrã. Deleuze salienta que a arte de Antonioni, nunca deixará de evoluir em duas direcções: a singular exploração dos tempos mortos da banalidade quotidiana e, a partir de *L'Eclisse* (Itália/França, 1962), o tratamento das situações limite que culminam em paisagens desumanizadas, espaços vazios, que dir-se-ia terem consumido as personagens e as acções, para permanecerem apenas como descrição geofísica, um inventário abstracto de linhas e formas geográficas, idealmente situado entre o real e o lugar cinematográfico (cf. Deleuze, 1985:12).

Reclamando uma ideia de Roland Barthes, também Moure (2001) defende que Antonioni pratica uma arte do interstício consubstanciado no momento em que uma qualquer identidade cai bruscamente num novo espaço. Essa forma de desterritorialização é, também, a «arte de levar o vazio ao coração dos lugares, das personagens e dos acontecimentos» (cf. Moure, 2001). O esvaziamento, diz o autor, surge como um conceito

estático operativo, que visa uma aproximação à singularidade do universo e ao estilo antonioniano, através da captação da qualidade particular do olhar do cineasta; a pregnância do olhar flutuante, passageiro, no momento da sua génese. Antonioni manifesta assim, «nos planos e entre os planos, os efeitos (plástico, narrativo e enunciativo) de uma poética» (Moure, 2001:8) que rege o cinema e as suas relações com o mundo.

O arquitecto japonês Tadao Ando (1988) define *lugar*, não como um *espaço* absoluto e universal, mas como que dotado de «uma finalidade e uma densidade heterogénea» que resultam da relação com o *shintai*, expressão habitualmente traduzida por *corpo*, mas cujo significado «não faz distinção entre a “mente” e o “corpo”, e que remete para uma experiência do mundo e para um conhecimento de si próprio» (Ando apud Co, 1994:453). Também no cinema de Michelangelo Antonioni, a questão da fisicalidade dos corpos, as suas movimentações e gestos, a forma como se relacionam com os espaços – sejam as imensas paisagens ou os espaços interiores trabalhados em estúdio – é particularmente importante para a construção do espaço fílmico, na medida em que as personagens raramente se fundem com a paisagem. São estranhos de passagem, numa recusa constante da realidade que os atinge, também pela memória dos espaços e lugares, sem aderência possível aos sentimentos que experimentam ou ao mundo que os rodeia e que «não cessa de lhes reenviar o eco da sua própria vacuidade interior» (Moure, 2001:51). É, pelo contrário, o corpo do espectador que dá existência aos espaços, entregando-se a essa relação necessária, com todos os sentidos.

A forma como Antonioni explora a geometria dos lugares, a simetria ou assimetria das coisas, nomeadamente a coreografia dos gestos e dos movimentos dos actores na *mise en scène*, singulariza as opções de visualidade e plasticidade das imagens, e evidencia o sentido espacial e poético do *monólogo interior*<sup>290</sup>, em que a deambulação (que Deleuze designa por “percurso abstracto”), em consonância com a sensualidade ou a estranheza de uma atitude, concorre para esboçar os traços de uma arquitectura do quadro e da

---

<sup>290</sup> O termo *monólogo* (Do gr. «monos», um só, e «logós», palavra) é o modo de expressão literária que exterioriza o mundo interior da personagem, sem a contestação do interlocutor. Já a designação monólogo interior, da designação de Édouard Dujardin (1861-1949) tem correspondência com a «corrente da consciência» de William James (1842-1910). No caso específico do filme, um excelente exemplo do monólogo interior é trabalhado por João Mário Grilo, no texto “Especificidades do Cinema no advento do sonoro – a «Tragédia Americana» de Eisenstein e o conceito de monólogo interior” (1996), a propósito do projecto de filme escrito por Sergei Eisenstein nos anos 20, que acabaria por ser realizado, pela primeira vez, por Josef von Sternberg (1894-1969) em 1931 (*An American Tragedy*, EUA, 1931) e, posteriormente, por George Stevens (*A Place in the Sun*, EUA, 1951). Cf. Grilo, João Mário (1996). “Especificidades do Cinema no advento do sonoro – a «Tragédia Americana» de Eisenstein e o conceito de monólogo interior”, in *Revista de Comunicação e Linguagens* nº 23 – «O que é o Cinema?», Cosmos, Lisboa, 1996, pp. 21-37. O mesmo texto do autor foi também publicado, posteriormente, em Grilo, João Mário (2006). *O Homem Imaginado, Cinema, Acção, Pensamento*, Lisboa, Livros Horizonte, 2006, pp. 87-107.

composição – o interior de uma casa, uma rua da cidade, um *lugar* ou um *não-lugar* –, mas sobretudo para delimitar um espaço da memória. Os filmes operam, deste modo, uma distinção clara entre *espaço* e *lugar*; as marcas do cinema são sempre espaciais, embora reenviem para lugares, reais ou imaginários.

Recorrendo à tipologia de Marc Augé (1992), o *lugar* não é, necessariamente, idêntico ao *espaço físico* (geográfico) mas pode ser um «lugar da memória» com todas as inerentes ligações e associações, quer a espaços físicos, quer a pessoas, objectos, acontecimentos, etc. Para o autor, o «excesso de espaço» no mundo contemporâneo é a figura emblemática da pós-modernidade, em virtude da «redução» operada pela fotografia aérea, da mudança de escala e da familiaridade criada pelos ecrãs, que tem como consequência o «estreitamento do planeta» e a «aceleração da história». Este “excesso de espaço” altera a nossa compreensão do mundo, desencadeando, também, alterações físicas e geográficas consideráveis. É o tempo das «[...] concentrações urbanas, transferências de população e multiplicação do que chamaremos “não-lugares”, por oposição à noção sociológica de lugar, associada por Mauss e toda uma tradição etnológica de cultura localizada no tempo e no espaço. Os não-lugares tanto podem ser as instalações necessárias à circulação acelerada de pessoas e bens (vias rápidas, viadutos, aeroportos) como os próprios meios de transporte [...]» (Augé, 1992:42). Em *Zabriskie Point* e *The Passenger*, por exemplo, Antonioni elucida todas estas questões com as imagens aéreas, as cenas de aeroporto, e de hotel, etc.

A referência aos *não-lugares* de Augé poderá ser pertinente, não tanto no que diz respeito à preocupação que tais mutações significam para o método antropológico e para a urgência de uma «etnologia da solidão» referida pelo autor, mas porque esta será, segundo Augé, uma das razões porque «o século XXI será antropológico [...]» (cf. Augé, 1992:48,125). Sabemos bem que a prática da arte, e a do cinema em particular, é subsidiária da forma como o corpo humano baliza, ou não, as suas próprias fronteiras. No contexto de uma fenomenologia, o espaço antropológico, enquanto espaço existencial, é o lugar de uma experiência da relação com o mundo, por parte de um ser situado em relação com o meio<sup>291</sup>. Daí que, numa obra marcada pela evidência da solidão e a “disrupção” das relações humanas, como é o caso do cinema de Antonioni, sejam tão evidentes as marcas do mundo pós-moderno dominado pela experiência quotidiana e exponencial do “não-lugar”.

---

<sup>291</sup> Sobre a questão do *lugar*, e da relação com o meio, veja-se, portanto, Augé, Marc (1992). *Não-Lugares, Introdução a uma antropológica da sobremodernidade*, Bertrand Editora, Venda-Nova, 1994.

No “monólogo interior fílmico”, o corpo e a voz são, frequentemente, representados em simultâneo, mas a voz não é somente uma extensão do corpo. A voz é um traço sonoro de uma “deambulação” interior. A voz torna-se, também, visual “mostrando”, por sinestesia, o que é inacessível à imagem, o que está para além do visível, a vida interior da personagem. A voz é a marca privilegiada da interiorização, expondo o interior do corpo, como um esboço anatómico das emoções, se tal fosse possível de registar. Mas o “monólogo interior” pode ser, também, uma forma visual, mnésica e silenciosa de mapeamento do espaço fílmico, na medida em que, nem sempre é expresso pela palavra (narrador participante ou *voz-off*, por exemplo)<sup>292</sup>, mas pode assumir a forma da linha de circulação (ou deambulação, como em Antonioni) das personagens pelos espaços interiores ou exteriores; uma rua, uma cidade (e.g. Lída a deambular pela cidade Em *La Notte*, Michelangelo Antonioni, Itália/França, 1961), ou até mesmo um país, como é o caso do casal Joyce (Ingrid Bergman e George Sanders) em *Viaggio in Itália* (Roberto Rossellini, Itália, 1954). Recorde-se, ainda, a cena da deambulação da personagem feminina em *Angel Face* (Otto Preminger, EUA, 1952), pelos espaços da casa vazia, ou os gestos das personagens, no interior do navio, em *L'Atalante* (Jean Vigo, França, 1933-1934).

Nos traçados espaciais do monólogo são frequentemente evidentes as marcas do filme como arquitectura, no sentido que lhe dá Peter Greenaway<sup>293</sup> de relação entre os edifícios ou a paisagem e os corpos. Os corpos na sua errância, que aderem, ou não, aos espaços percorridos, estabelecem uma “cartografia” das almas que os habitam; revelam deles, as inconstâncias e as certezas, a determinação ou a inquietação, as paixões visíveis ou camufladas pelo estabelecimento de distâncias e aproximações. Tudo isto o filme pode mostrar sem um som, uma palavra; de um lugar a outro.

No caso de Antonioni, as imagens dos lugares, longos planos de passagem e, frequentemente, planos-sequência desabitados e desertos, quantas vezes transitórios, lugares de maldição que «assombram» os filmes, são espaços labirínticos que registam os movimentos do nomadismo moderno, como um esboço ténue e imbricado das próprias

---

<sup>292</sup> Em França, por exemplo, usa-se a *voz off* para toda e qualquer situação em que a fonte emissora da fala não é visível, no momento em que a ouvimos. Nos EUA, há uma distinção entre a *voz off* – voz de uma personagem de ficção que fala sem ser vista, mas que está presente no espaço da cena –, e a *voz over*, que é usada nas situações onde existe uma descontinuidade entre o espaço da imagem e o espaço de onde emana a voz como, por exemplo, a voz autoral gravada no estúdio, no caso de imagens que correspondem a *flashbacks*, ou quando a voz de quem fala vem de um espaço que não corresponde ao da cena imediata. De uma forma ou de outra, tanto a *voz off* como a *voz over* constituem pontos de suturação entre os diferentes espaços (internos e externos); fílmicos e cinematográficos.

<sup>293</sup> A paisagem é, tal como em Antonioni, uma das assinaturas de Peter Greenaway, sendo a questão: “qual a relação entre os edifícios e os corpos?” uma constante do trabalho do cineasta. A sua «resposta não-vitruviana» é sustentada no filme *The Belly of an Architect* (Reino Unido/Itália, 1987).

vidas, não oferecendo às personagens, nem ao espectador, qualquer promessa de ancoragem existencial. Sem refúgio, nem referência espacial, o mundo espelhado pelo ecrã de Antonioni é a imagem da ameaça incomensurável de um universo à escala. «Alargando-se às dimensões do mundo, e até do universo, ao ponto de tocar o deserto (suposto lugar do vazio, por excelência) e sonhar com uma viagem pelo cosmos, o cinema de Antonioni não parou de desenhar e declinar uma arquitectura ou uma topologia do vazio» (Moure, 2001:14). As personagens de Antonioni habitam e percorrem, assim, lugares de passagem, onde se cruzam, aparecem e desaparecem.

Tais espaços são, recorrendo à taxinomia de Michel de Certeau (1925-1986), «lugares praticados», «cruzamentos de corpos móveis»<sup>294</sup>, já que, segundo o autor, é o homem que transforma a rua – geometricamente definida como lugar pelo urbanismo – em *espaço*. De facto, usando a cidade como «metáfora para a vida moderna» (Crang, 2000:137), Michel de Certeau «[...] está interessado nas relações do *lugar*, enquanto posição fixa e no *espaço* como domínio das práticas – contrapondo o ponto fixo do mapa à prática da viagem» (Crang, 2000:138). É através da metáfora do espaço – um «vocabulário espacializado» como estabelece Crang (cf. Crang, 2000:140) – que Certeau pensa o outro, bem como «o horizonte da perda comunicacional». Crang refere ainda que, tal como o seu mentor Alphonse Dupront (1905-1990) equacionara em *Espace et Humanisme* (1946)<sup>295</sup>, também Certeau argumenta que o domínio através da visão «proporciona a definição do moderno conhecimento, cujo progresso é assegurado pelo estudo do espaço ... [o Conhecimento Moderno] é enunciado ... na deslocação do espaço transversal para o espaço interpretado» (Dupront apud Crang, 2000:140). Há um movimento dialéctico que desloca continuamente o espectador, mas também o próprio espaço contido na intersecção entre o mundo próprio, o mundo do outro (espaços particulares do real) e o mundo da realidade, independentemente de qualquer eventual cristalização pelas obras ou as memórias. Podemos dizer que é esse espaço intersectado que perdura nos filmes de Antonioni: um espaço vazio, mas não deserto, um espaço de desenquadramento e de desencontro, um espaço infinito de possibilidades, um espaço *rizomático* que, por analogia com o domínio da linguagem verbal,

---

<sup>294</sup> As expressões referenciadas são de Marc Augé. Para uma análise mais detalhada da proposta de Michel de Certeau, que se inscreve numa compreensão mais ampla do exercício do poder pela «disciplina e organização do espaço», ver o artigo de Mike Crang “Relics, Places and Unwritten Geographies in the Work of Michel Certeau (1925-86)”, in Crang, Mike and Thrift, Nigel (2000). *Thinking Space*. London and New York, Routledge, pp. 136-153.

<sup>295</sup> Texto reeditado em Julia, Dominique et Boutry, Philippe (Textes réunis et présentés par) (2001). *Genèses des temps modernes. Rome, les Réformes et le Nouveau Monde*, Paris, Gallimard-Le Seuil, 2001.

«[...] não deixará nunca de ligar elementos semióticos, organizações do poder, ocorrências reenviando às artes, às ciências, às lutas sociais. [Porque] um elemento semiótico é como um tubérculo, aglomerando actos muito diversos, linguísticos, mas também perceptivos, mímicos, gestuais, cogitativos: não há a língua em si, nem universalidade da linguagem, mas uma afluência de dialectos, de gírias, de línguas específicas. Não há, sequer, um locutor-auditor ideal, e não mais uma comunidade linguística homogênea. A língua é [...] “uma realidade heterogênea”. [...] Um método do tipo rizoma só pode analisar a linguagem descentrando-a para outras dimensões e outros registos» (Deleuze e Guattari, 1980:14).

Tal como o livro (um dos objectos referência de Deleuze e Guattari, no tratamento desta questão), também o cinema de Antonioni, singularizado pela multiplicidade do seu *espaço*, pode estabelecer uma relação rizomática com o real e o pensamento, «desterritorializando o mundo». Só assim, se compreende, também, o alcance de um filme como *Chung Kuo, Cina* (Michelangelo Antonioni, Itália, 1972), investido de um poder subliminar que releva das relações entre as imagens, operadas pela interpretação e o sentido, e destas com o contexto específico do real. Cohen-Séat (1946) sublinha, com propriedade, que não há nada mais essencial nos filmes do que a própria imagem. Não há melhor forma de encontrar o caminho do espírito (e dos espíritos). Porque o que a imagem transporta e veicula, por vezes casualmente, é sempre o «essencial do ideal da humanidade» que, afirma Cohen-Séat, é «um grande segredo» passível de transferir e traduzir em linguagem quotidiana, tornando-se depois universal.

«[...] À margem das emoções vivas, do entusiasmo ou do desdém, a imagem reserva-se o segredo de nos comover, de algum modo, imperceptivelmente; para agitar o âmago do nosso conhecimento preciso das coisas da vida, a imagem beneficia cuidadosamente da nossa experiência. Deste modo, a imagem transmite-nos o que capturou da sombra dos objectos do mundo, isto é, estabelece uma ponte entre imagem e homem, entre imagem e mundo» (Cohen-Séat, 1946:111).

Impregnando a imagem, os gestos e os movimentos no espaço aberto ou confinado dos lugares, as formas de abrir ou fechar as portas, de «ver cair a chuva» de esboçar um sorriso, voluntário, involuntário ou forçado (como o de Lillian Gish em *Broken Blossoms*, EUA, 1919), são realmente vestígios dos lugares e dos seres que os habitaram. São traços cartográficos das regiões e dos seus espaços, dos lugares, ou mesmo do não-lugar que, tal como já se disse é, na terminologia de Marc Augé, «o espaço do viajante» (cf. Augé, 1992:92). Porque, na contemporaneidade, «os lugares e os não-lugares confundem-se.

Interpenetram-se. A possibilidade de um não-lugar nunca está ausente de um lugar, seja ele qual for» (Augé, 1992:112).

O cinema de Antonioni mostra bem essa ambivalência, na medida em que, se por um lado, os interiores são refúgios provisórios, lugares de passagem e, tal como escreve Moure, frequentemente refractários à presença humana; por outro lado, e apesar de Antonioni referir que lhe interessava menos a relação das personagens com o meio (no sentido do neo-realismo, evidentemente) do que a relação com as suas próprias consciências (*ego, hic et nunc*), o cineasta é absolutamente metódico e rigoroso na definição de um espaço cuja supremacia sobre os elementos dramáticos acaba por evidenciar a própria “tragédia dos lugares”; as paisagens de Inverno, as árvores despidas, as ruas desertas, o nevoeiro cerrado em *Il Grido* (Itália, 1957); a paisagem nua sem pontos de ancoragem do olhar, os edifícios inacabados, as linhas verticais e horizontais, a espiral das escadas em *Identificazione di una Donna* (Itália/França, 1982). Se há mesmo um *lugar* valorizado por Antonioni esse é, sem dúvida, a escada que constitui um espaço cenográfico e arquitectural privilegiado em muitos dos seus filmes.

«[...] Lugar simbólico, intermediário e vertiginoso, que perturba o inconsciente das personagens e agita a ficção; [a escada é] um parêntesis espacial em suspensão entre dois lugares, onde as acções se atam e desatam, os seres se cruzam, se encontram, se separam, se espiam, se descobrem, se abandonam ao vazio; um espaço-limite onde as consciências experimentam a vertigem e a culpa do desvario; os corpos a queda e a morte; os olhares, a ausência e a perda» (Moure, 2001:19)<sup>296</sup>.

Através do movimento dos actores no interior do plano, em plano-sequência, ou no movimento vectorial induzido pela montagem, o filme constitui-se como espaço uniforme a quatro dimensões: uma cidade, uma rua, uma habitação, um tempo; “espaços virtuais” que o espectador funde ou liga. Porque o espaço é uma prática dos lugares, subsidiária do que Marc Augé considera uma «dupla deslocação»: a do viajante e, em simultâneo, «[...] a das paisagens de que ele nunca consegue captar senão algumas vistas parciais, “instantâneos” adicionados à memória, sem qualquer ordem, [...] recompostos na narrativa que os descreve ou no encadeamento dos diapositivos cujo comentário impõe aos que o rodeiam» (Augé, 1992:91-92). No limite, estão os espaços criados pela montagem, a que

---

<sup>296</sup> Recorde-se ainda que Antonioni escreve, em 1950, um Argumento para documentário sob o título *Scale* (*Escadas*), que acaba por não realizar, onde se propunha filmar uma sucessão de breves incidentes ocorridos em diversos tipos de escadas. O texto do projecto foi publicado em 1964, na revista «Bianco e Nero». Uma tradução do texto pode ser encontrada em Antonioni, Michelangelo (1995). *I film nel cassetto*, Marsilio Editore (Tradução Portuguesa de Margarida Machado: *Os Filmes na Gaveta*, Lisboa, Edições 70, 2001, pp.35-39).



MacDougall chama «geografias imaginárias – paisagens cinemáticas da mente nas quais o espectador se passeia e se orienta» (MacDougall, 1998:239), acrescentando que «um dos objectivos dos filmes é criar tais espaços, análogos às dimensões espaciais da memória» (MacDougall, 1998: 239). Porque, qualquer que seja o género, documental ou ficcional, o filme vê em profundidade, não à superfície.

Pontuado por duas questões comuns a outras artes – o aspecto plástico da imagem e a ordenação das imagens no tempo e no espaço que associamos, ou não, ao recurso da *montagem* –, o cinema é, deste modo, uma inscrição do domínio ancestral da problemática da visão/percepção/memória, questões que remetem, por sua vez, para os domínios da arte, da ciência e da filosofia das imagens (e.g. a estética, a ontologia, a metafísica, etc.).

No caso de Antonioni, há, frequentemente, uma clara predominância da *dimensão plástica*, que é, também, mas não necessariamente, uma questão de *estilo* na composição e, por vezes, na montagem, como em *Zabriskie Point* (USA/Itália, 1970). As escolhas formais (e.g. composição, POV, distância focal, etc.) e suas relações, as marcas da performance e actuação, a iluminação e, por vezes, a captação da luz (como muito bem sabemos, o aumento ou diminuição do número e intensidade de fontes de luz afecta os contornos dos corpos bem como as suas sombras, que se destacam de forma diferente e desigual) são níveis estruturantes de uma arquitectura visual dos filmes de Antonioni, que derivam da memória no processo de criação, e a ela retornam uma vez projectados.

«Há uma certa semelhança entre uma obra de arte e o homem, porque tal como se pode falar da alma de um homem, também se pode falar da alma da obra de arte, da sua personalidade. § A alma surge no estilo, que é, no artista, a expressão máxima da sua forma de conceber o seu tema. O estilo é necessário para fixar a inspiração numa forma artística. É pelo estilo que o artista funde num todo, os múltiplos detalhes, e pelo estilo que ele faz com que os outros vejam com os seus próprios olhos. § Não sendo algo que se possa libertar da obra quando terminada, o estilo impregna-a, permanecendo invisível e indemonstrável» (Dreyer, 1964:66).

A ideia da pregnância da obra pelo artista, de que fala Carl Th. Dreyer (1889-1968), partilha do mesmo sentido animista e orgânico que Raymond Durgnat atribui ao filme; «o filme é constituído por formas, estruturas e tensões, simultaneamente no espaço (a imagem) e no tempo» (Durgnat, 1967). A sincronização e entrelaçamento de formas visuais e musicais (som e imagem) é um dos argumentos apresentados por Durgnat para descrever a especificidade sinestésica e de “totalidade” do cinema, onde as cores e as formas são tonais e ritmadas, enquanto o som adquire dimensão visual e imagética, consubstanciada em

ambientes e espaços de representação da realidade ou imaginários. O autor sugere, ainda, que os elementos de *tempo* na arquitectura e de *espaço* na música são elementos estruturais do filme. As estruturas arquitectónicas são vestígios “vivos” – “tempo puro”. Quando atravessamos um arco ou uma fachada, estamos, na verdade, a passar pelo próprio tempo (Durgnat, 1967). Durgnat compara esta “presença do tempo” na arquitectura, com o elemento de *espaço* em movimento na música, na medida em que estamos conscientes dos acontecimentos simultâneos num contraponto, embora estes sejam, por vezes, secundários; «O *tempo* na arquitectura é reversível, (alguns edifícios, tal como as sinfonias, são fundamentados numa lógica de princípio, meio e fim). Quanto ao *espaço*, na música, mais do que um elemento determinante, ele é o resultado da forma» (cf. Durgnat, 1967:20). Esta questão evoca, naturalmente, um fenómeno relevante para o cinema, que Bergson refere já no princípio do século XX, dizendo que um som mais agudo evoca a imagem de uma situação mais distanciada no espaço, questão particularmente interessante, do ponto de vista acusmático<sup>297</sup>. Isto é, da ilusão auditiva que, tal como a perspectiva (e respectiva ilusão) ao nível da visão, pode concorrer para a “(re)constituição” de espaços reais ou a invenção de espaços imaginários.

Anderson (1996), por sua vez, refere que o actual sistema visual, que teve a sua génese há milhares de anos, quando as criaturas marinhas desenvolveram fendas sensíveis à luz na superfície dos seus corpos, e começaram a interagir com o mundo com base nessa nova informação disponível, é o mesmo que olha para ambos: o mundo natural e o mundo do filme. A visão mostra-nos onde estão os objectos e os seres no espaço; a audição diz-nos quando se movem, sendo então possível situá-los no espaço. Estamos rodeados por uma grande variedade de sons que nos chegam de todas as direcções e que o nosso sistema auditivo identifica e localiza no espaço e no tempo. Para Anderson, há no cinema, uma inter-relação directa dos sistemas visual e auditivo. «Perante um filme, vemos, ouvimos, lembramos, antecipamos, formamos conceitos e temos reacções emocionais – executando todas essas operações que a mente humana é capaz de executar» (Anderson, 1996:28).

O cinema é, deste modo, uma arte visual onde a composição (e a forma) é relevante, mas o seu sentido do espaço está muito além das possibilidades da pintura ou do teatro, e não só em flexibilidade e realismo, incorporando elementos das outras artes, como a arquitectura, a música, a poesia. O espaço confere ao filme o toque «de fluidez da narrativa novelística» e as palavras têm ali um lugar na representação visual dos objectos e dos seres.

---

<sup>297</sup> A acusma (do gr. *ákousma*, -atos, «rumor; o que se ouve») remete para a alucinação auditiva em que se ouvem sons de vozes ou de instrumentos.

Mas a natureza deste espaço é profundamente similar à natureza da arquitectura. Carl Th. Dreyer estava convicto de que o filme, mais do que qualquer outra arte, tem profundas relações com a arquitectura. Durnat, por sua vez, sublinha que «[...] o filme, tal como a arquitectura, implica a criação de um mundo visual através do qual as pessoas se movem [e não apenas as personagens mas, também, o cineasta e os espectadores]. Muitas vezes, arquitectura e filme coincidem, tal como na abertura *L'Année Dernière à Marienbad* [Alain Resnais, França, 1961]» (Durnat, 1967:39), cujo plano inicial – um longo plano sequência, em contrapicado – estabelece a natureza do espaço fílmico como um traçado arquitectónico, desenhado pela câmara em movimento.

A um outro nível é, talvez, importante referir que o argumento de *L'Année Dernière à Marienbad*, de Alain Robbe-Grillet (1922-2008), o primeiro realizado para o cinema, poderá ter sido escrito com base no conto *La Invention de Morel* (1940)<sup>298</sup> de Adolfo Bioy Casares (1914-1999), como defende Thomas Beltzer (2000)<sup>299</sup>, o que explicaria o carácter hermético de um espaço sem qualquer saída, e um tempo circular, em que as personagens parecem estar continuamente a voltar atrás, aprisionadas e incapazes de escapar ao sortilégio das suas próprias imagens. Apesar de não haver qualquer referência directa à história de Casares, no argumento de Robbe-Grillet, há, de facto, fortes paralelismos entre o filme e a história do recluso na Ilha de Morel, cuja ambição, motivada pela paixão por uma imagem, é fundir-se com ela, renunciando mesmo ao último reduto da sua humanidade, na terra ou no céu, *i.e.*, à sua própria alma. Esta questão levar-nos-ia bem longe numa outra reflexão sobre a relação das imagens com a física e a metafísica. Mas, por agora, é sobretudo relevante lembrar as problemáticas da percepção, da memória e do espelho na construção da identidade, questões já anteriormente abordadas, sobretudo porque estas são dimensões paradoxais do filme, totalmente ancoradas *na mise en scène* de uma geografia imaginária. Relembrando as próprias palavras de Robbe-Grillet:

«[...] O Novo Cinema está enraizado na fenomenologia. [...] cada personagem [...] tem o seu próprio espaço. Em *L'Année Dernière à Marienbad*, a dimensão do quarto de hotel da Mulher muda consoante o seu grau de obsessão, provocado pela memória. Cada vez que ela volta ao quarto, depois de mais um encontro com o Homem, que insiste em tê-la encontrado no último ano em Marienbad,

---

<sup>298</sup> Cf. Casares, Adolfo Bioy (1984). *A Invenção de Morel*, Lisboa, Edições Antígona, 1984.

<sup>299</sup> Esta aproximação entre o filme de Alain Resnais e o conto de Adolfo Bioy Casares é feita por Thomas Beltzer em “Last Year at Marienbad: An Intertextual Meditation” publicado na revista *Senses of Cinema* em Outubro de 2000. Disponível em <http://archive.sensesofcinema.com/contents/00/10/marienbad.html> (acedido em 18 de Janeiro de 2010).

este é mais pequeno – claustrofóbico [...]. O espaço diminui e o pânico aumenta» (Robbe-Grillet apud Dumont, 1977:654).

*L'Année Dernière à Marienbad* é uma *mise en abîme*, um filme de espelhos *ad infinitum* que, em vez de contribuírem para a edificação de uma identidade, são na verdade o principal motivo da sua desagregação. É, sem dúvida, um retorno ao mito de Narciso, que definhou perante a sua imagem, e uma alusão ao carácter de ensimesmamento das imagens. Tal como a imagem de Morel, o filme consome, pouco a pouco, os corpos que se deixam capturar, até que só a alma permanece ainda deste lado do espelho. Forma sublime esta (porque é uma apresentação e não uma representação) de dizer, pelas imagens, a maldição da fotografia em muitas culturas, nomeadamente a cultura islâmica, onde se acredita que a fotografia «rouba a alma», e a ocultação do corpo e do rosto das mulheres se prende com o efeito degradante do olhar como desencadeador das paixões humanas.

«[...] A invenção de Morel é um dispositivo halográfico de registo diabólico, que captura todos os sentidos em três dimensões. É diabólico porque destrói o objecto à medida que captura a sua imagem, decompondo a pele, a carne e os ossos de modo macabro, confirmando o receio original de ser fotografado e, alertando, talvez, para os perigos da arte como exemplo do espelho da natureza» (Beltzer, 2000:2).

O filme de Resnais é, deste modo, tal como a maior parte dos filmes de Antonioni, um reflexo do cinema, cujas imagens remetem, continuamente, para si próprias, sem passado; num eterno presente, porque, como afirmou Jean-Luc Godard, na senda de Gilles Deleuze, «o cinema não tem futuro». Como é fácil perceber, todas estas questões reenviam para a questão da superfície plana e opaca do ecrã, onde a profundidade e a distância das imagens são ilusões provocadas pelo dispositivo ou a percepção. Mas reenviam, também, para outras questões que transcendem a natureza do dispositivo e mergulham na natureza mesma do Cinema. Não se trata já de ver através da janela, que afinal não representa a realidade do mundo, mas de ver a própria janela que é parte integrante do mundo. Robbe-Grillet sublinha que, usando ângulos e posições de câmara ou fazendo uso das potencialidades enunciativas da montagem, em composições invulgares e imprevistas, procura lembrar continuamente aos espectadores que estão a ver um filme. Depois, conclui que «[...] *nenhum* filme pode reflectir a natureza. O filme só pode reflectir-se a si próprio com as suas limitações técnicas. O filme tem a sua própria verdade» (Robbe-Grillet apud Dumont, 1977:654). Robbe-Grillet refere-se, particularmente, à natureza não *natural* do filme, onde, na verdade tudo é construído; o movimento, que pode estar na realidade captada, mas não no *medium*, a cor, que é frequentemente manipulada por filtros, processos

de revelação ou, até, pela pintura de objectos da *mise en scène*, como é o caso dos filmes de Michelangelo Antonioni, *Il Deserto Rosso* e *Il Mistero di Oberwald*.

Talvez não seja, então, assim tão limitado o poder de abstracção que Raymond Durgnat atribui ao cinema, quando defende que o objecto filme é «razoavelmente bom a persuadir, mas muito rudimentar a argumentar». Não estamos seguros nem da «sua pobreza literária» nem do facto de ela ser apenas «compensada pela sua riqueza visual» e pelo movimento, como principal possibilidade plástica do cinema. Voltando à questão do filme como arquitectura, Durgnat refere, com legitimidade, que é o movimento que constitui o elo de ligação do cinema com a música e as artes visuais; «A arte visual da arquitectura tem sido descrita como “música congelada”, significando que, enquanto as formas, estruturas e tensões da arquitectura permanecem estáticas [e em equilíbrio] no espaço, a música é constituída por formas, estruturas e tensões no tempo.» (Durgnat, 1967:20). O autor dá o exemplo do filme de arte de Alain Resnais, *Guernica* (França, 1949), sobre o mural de Picasso. *Guernica* é constituído por uma multiplicidade de planos fragmentados, e é pela conjugação imagética de elementos das várias artes (e.g. a poesia, a escultura, a arquitectura, o cinema, a fotografia, a pintura, o fresco, etc.), que se produz a sua própria síntese. Filme mental, construído com imagens de diferentes escalas, *Guernica* é um imenso ecrã (uma tela virtual) onde Resnais desenha o *espaço* com o tempo, questão que evoca a relação imbricada das duas noções e que, mais uma vez, remete para a ideia de uma imagem com 4D: uma arquitectura, portanto, mas também uma *durée*, um tempo singular e construído no próprio processo de percepção das imagens. A arte abstracta, porque é de uma abstracção que trata o filme *Guernica*, ultrapassa, neste caso, a sua própria dimensão de abstracção, na medida em que deriva de um trauma emocional e inscreve a dor do corpo e da alma. É possível ver uma dor na arte. É possível exprimir uma angústia, ainda que ela não possa ser, jamais, comparável à dor das pessoas que viveram o drama de Guernica. Nas palavras de um contemporâneo do filme, Eugen Weber (cf. “An Escapist Realism”, 1959), é possível, sobretudo, recriar, com algum sentido e coerência, as imagens que passam pela mente de alguém. Diz o autor, que neste filme, como noutros (e.g. *Nuit et Brouillard*, *Hiroshima Mon Amour...*) Alain Resnais «[...] foi mais longe na estrada de um novo realismo, em que o ecrã procura reflectir as perplexidades da mente humana e da compreensão» (Weber, 1959:13).

*Nuit et Bruillard* é um desses filmes que nos obriga a reagir com o cérebro. É também um filme que não pode jamais ser habitado por outros filmes, um filme que choca, violentamente, contra as portas fechadas do “palácio da memória”, tal é a incapacidade de reconhecer nele traço algum da realidade de todos os dias. O campo de concentração é,

provavelmente, o único espaço físico que o dispositivo cinematográfico não conseguirá jamais (re)construir nem reflectir. *A vida não é bela*. Não há *mise en scene*, nem *luz* alguma que resgate as imagens ao (seu) tempo implacável e universal, de onde não há remissão possível, após o momento trágico da finitude humana.

François Truffaut (*Les Films de ma Vie*, 1975) escreveu que «a necessidade destes cem metros de película» é imperativa, porque nenhum outro filme de imagens lisas, calmas e desertas, será alguma vez habitado por tantos fantasmas. Mas porque «a morte não é um acontecimento da vida. Não há uma vivência da morte» (Wittgenstein, 1961:139) e, as imagens, tal como a linguagem, tem os seus limites, nenhum filme poderá jamais modelar uma realidade que transcende as nossas próprias vivências; se, como diz Ludwig Wittgenstein, «os limites da minha linguagem significam os limites do meu mundo» (Wittgenstein, 1961:114), então devemos aplicar aqui o axioma-princípio do filósofo: «acerca daquilo que não se pode falar, tem que se ficar em silêncio» (Wittgenstein, 1961:142)<sup>300</sup>.

É, pois, com referência ao poder ou impotência das imagens para exprimirem o mundo e o homem que procuraremos explicitar a ambivalência do sentido em *Chung Kuo, Cina*, um filme também ele tributário do espaço e da temporalidade de uma realidade fechada sobre as suas próprias instâncias: linguísticas, comunicacionais e humanísticas.

## 6.2. *Chung Kuo, Cina*: percepção e atmosfera dos lugares

É a própria voz de Antonioni que, no seu filme *Chung-Kuo, Cina* (Itália/RAI, 1972) diz: «A China abre as suas portas mas permanece inacessível, desconhecida. Nada mais é possível fazer do que lançar um olhar. Um provérbio chinês diz: Podes desenhar a pele de um tigre, não os seus ossos. Podes desenhar o rosto de um homem, mas não o seu coração» (cf. *Chung Kuo, Cina*, Michelangelo Antonioni, 1972). Efectivamente, este é um filme que documenta o regime livre e secreto do olhar sobre os lugares, protagonizado pela câmara de Antonioni. Tendo sido um «olhar imposto»<sup>301</sup>, *Chung Kuo, Cina* não corresponde

---

<sup>300</sup> Cf. Wittgenstein, Ludwig. *Tractatus Logico-Philosophicus* (1961) e *Philosophical Investigations* (1985). (Tradução portuguesa de M. S. Lourenço: *Tratado Lógico-Filosófico e Investigações Filosóficas*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1995).

<sup>301</sup> A expressão é o título de um pequeno documentário realizado por Nicolas Ripoche (*La China – Chung Kuo, Le Regard Imposé*, 2009) com depoimentos de Carlo di Carlo, que acompanha a edição francesa do filme em DVD. *Chung Kuo* – que significa “império do meio” ou “país no centro do mundo” –, foi filmado por uma equipa de cinco pessoas, em cinco semanas, entre Maio e Junho de 1972. A equipa foi permanentemente acompanhada por 8 oficiais chineses, número que aumentou para 14 em Nankin. Antonioni realizou duas

ao itinerário ideal, previamente estabelecido por Antonioni que escreve, em 1972, «[...] mostrámos um mapa da China sobre o qual havíamos traçado as etapas da nossa viagem imaginária [...]. Era, na verdade, um itinerário que requeria pelo menos mais seis meses. Essa foi a razão invocada pelos Chineses para a recusa. Mas essa não foi a principal razão [...]» (Antonioni, 1972:279).

Produzido para a RAI – *Radiotelevisione Italiana* –, o filme surge na sequência das relações comerciais entre a Itália e a China, na década de 70 e é o resultado de um compromisso. É uma encomenda da própria China, e Antonioni foi o realizador escolhido a partir de uma lista proposta por Itália, embora o processo de realização não tenha sido pacífico. Após uma controversa negociação de três longos dias, com as autoridades chinesas, Antonioni abdica das filmagens nos lugares previamente escolhidos e considera que o resultado final – 30 mil metros de película impressionada à média de 80 planos por dia, em 22 dias de rodagem relativamente controlada – é um olhar limitado. Mas, apesar de todos os constrangimentos que acompanharam a sua realização, este é um filme inventivo sobre a realidade – o mesmo olhar que o autor revela desde os seus primeiros documentários: *Gente del Po* (Itália, 1943-1947), *N.U. Nettezza urbana* (Itália, 1948), *L'amorosa menzogna* (Itália, 1949), etc.<sup>302</sup> –, um ponto de vista psicológico mas também antropológico que dá à câmara toda a liberdade de mostrar a realidade e que, por isso mesmo, não corresponde a uma visão estritamente sociopolítica que destaca a predominância do colectivo sobre o individual. Por ser um olhar sobre os chineses e não sobre a China, o filme foi interditado, censurado e só em 2004, mais de 30 anos depois da sua realização, foi, finalmente, projectado, durante uma retrospectiva da obra de Antonioni, na *Beijing Film Academy*, em Pequim, perante um público seleccionado de académicos ligados à Escola de Cinema.

Mas, porquê começar a nossa reflexão sobre a obra de Antonioni justamente por um filme atípico e de uma fase tardia do autor?<sup>303</sup> Em primeiro lugar, porque *Chung Kuo, Cina* é, sem dúvida, um movimento de retorno de Antonioni às origens do seu próprio

---

montagens a partir de 9 horas de *rushes*; uma para televisão (R.A.I) com 3 horas e 40 minutos, e uma para cinema com a duração de 2 horas e 08 minutos.

<sup>302</sup> Alguns dos primeiros filmes do autor, sobretudo curtas-metragens, podem ser visionados, respectivamente, em <http://www.youtube.com/watch?v=wgYjjeUNps> (*N.U. – Nettezza urbana*, Itália, 1948, 11 mn); <http://www.youtube.com/watch?v=1oMv4uIVNIs> (*L'amorosa menzogna*, Itália, 1949, 10 mn); <http://www.youtube.com/watch?v=ENogaz8dwTY> (*Superstizione*, Itália, 1949, 09 mn).

<sup>303</sup> Depois de *Chung Kuo, Cina* (Itália, 1972), Antonioni realizou poucos filmes, entre os quais *Professione Repórter* (USA/Itália/França/Espanha, 1974); *Il Mistero di Oberwald* (Itália, 1980); *Identificazione di una donna* (Itália/França, 1982), *Par-delà des Nuages* (França/Itália, 1995), com a assistência permanente de Wim Wenders, e o episódio de *Eros* (*Il filo pericoloso delle cose*, USA/Reino Unido, 2004).

cinema: o registo documental e realista onde se esboçam, no entanto, as linhas de um cinema marcado pelo olhar sobre o interior. Em segundo, porque embora Antonioni tenha afirmado sempre que este era um «olhar objectivo», as autoridades chinesas, bem como muitos dos críticos do filme sempre o viram como «um olhar subjectivo». Isto é, *Chung Kuo, Cina* transfere para uma representação à escala planetária, a consciência de uma diferença que subjaz à improbabilidade da comunicação, sem a brutal cristalização *contra natura* de espaços, tempos e emoções.

«[Antonioni] filmou operários, agricultores, comerciantes, pescadores, soldados, alunos, acrobatas e transeuntes, por todo o lado, indiscriminadamente, entre dezenas, centenas, milhares de piões. [...] Os princípios de organização das imagens? Talvez de norte para sul. [...] Ou o presente mergulhado nas memórias do passado. Ou as actividades da vida – trabalhar, alimentar-se, descansar, falar, divertir-se, exercitar-se. Ou as idades do homem. [...] O tom dominante? Sobretudo a satisfação, o prazer da melodia, da dança e do exercício – estilo ancestral (*Tai Chi*) e contemporâneo (o regime calisténico<sup>304</sup> de Mao) lado a lado, espontâneos nas ruas e nas áreas vazias» (Chatman, 1985:170).

Em grande parte da sua obra dita ficcional, Michelangelo Antonioni delega na câmara o poder de captar as infinitas nuances do real, num retrato que partilha o mundo físico e os estados de alma. Mas se, em filmes anteriores, a câmara é um dispositivo “endoscópico” que sonda o homem através do mundo, em *Chung Kuo, Cina* a câmara transforma-se num instrumento de análise do próprio mundo, através do homem que, involuntariamente, protagoniza o filme, e daquele que o vê. Vendo *Chung Kuo, Cina* à luz das palavras de Umberto Eco (1977), o filme lembra-nos que, mesmo quando a arte envolve diferentes culturas à escala planetária, ela continua a ser mediada pela antropologia e a semiologia, pelo que não é possível haver diálogo sem uma resolução prévia das «superestruturas simbólicas através das quais as diferentes civilizações representam os mesmos problemas políticos e sociais» (Eco, 1977:9).

As repercussões de uma teorização do filme moldada pela visão estruturalista da imagem, são bem evidentes nesta leitura de Eco. A paisagem física e humana da China não poderá ser “lida” à margem do contrato simbólico e cultural do oriente, sob pena de gerar interpretações contraditórias. Se há uma relação incontornável do filme com a linguagem, ela está bem patente na forma como ocidentais e orientais divergem relativamente aos sentidos possíveis da cor, da linha, da forma, em *Chung Kuo, Cina*. Ao realismo baziniano das imagens de Antonioni, a China responde com o simbolismo das situações e dos gestos,

---

<sup>304</sup> Do gr. *kallisthenós*, de *kallós*, «belo» e *sthenós*, «força». Chatman refere-se à ginástica rítmica e demais exercícios físicos que envolvem a dança e a acrobacia.



supostamente manipulados pela posição «subjectivista» da câmara. Onde Antonioni vê imponência pela obliquidade das linhas, os chineses moldados pelo culto da representação frontal, vêem distorção e instabilidade; onde a câmara de Antonioni procura captar a suavidade e beleza das cores pastel, a China lê palidez e frieza; «[...] as cores adquirem um valor linguístico preciso e simbolizam directamente posições ideológicas» (Chatman, 1985:175).

O domínio da linguagem subjacente ao processo de interpretação das imagens está, deste modo, bem no centro da polémica que alimentou a crítica e “legitimou” a censura do filme durante décadas. Mas, *Chung Kuo, Cina* é muito mais do que a marca de uma diferença cultural e política. O filme é o reflexo de um mundo moldado pelo cineasta e, depois, continuamente pelo observador (leia-se espectador) atento aos sinais da paisagem física e humana, aos contrapontos visuais, escritos ou orais que as imagens transportam continuamente. Referindo-se à passagem por Honan, uma província rural no centro da China, Antonioni recorda as «faces semi-ocultas, os olhos na penumbra dos interiores» e um «detalhe curioso: o presidente do Comité revolucionário da cidade, que nos autorizou a filmar, acompanhava-nos precedendo-nos; no momento em que se apercebeu da presença de um velho, aproximou-se dele e disse-lhe para se esconder» (Antonioni, 1972:283).

Plasmada nas imagens – ora perspécticas, ora especulares, ora ainda “superficiais”, no sentido que lhe dá Chatman (1985) – a realidade escapa a qualquer gesto intencional de montagem para se revelar na sua crueza. Apelando contraditoriamente à razão e à emoção, *Chung Kuo, Cina* é um registo duplo, um mapeamento de uma paisagem marcada pelas dobras; camadas (históricas, sociais, psicológicas, ideológicas), onde se mostram simultaneamente o visível e o invisível, num regime de visualidade, por vezes, extremamente poético. Pouco importa que Eco considere que, de nada vale a Antonioni defender simplesmente o direito (incontestável) à sua visão poética, e a uma interpretação artística específica, já que uma outra estética parece negar os direitos da arte, reafirmando-os «de um modo estranho à tradição ocidental». O que parece resistir à simples politização ou aculturação do filme é mesmo esse «espaço poético» onde «forças outras se manifestam» que não passam pelos circuitos do conhecimento e da palavra (Bachelard, 1958). Essas são as forças do próprio cinema capaz de mostrar, não o olhar do Ocidente sobre a China, mas justamente o contrário; o olhar reflectido da China sobre o Ocidente. Veja-se, por exemplo, o longo plano-sequência numa aldeia de montanha, cujos habitantes persistem em frente à câmara sem expressão, olhos que denunciam o cinema e que são, antes de mais, «o filme no olhar», o filme «fazendo-se» (Figura 14).

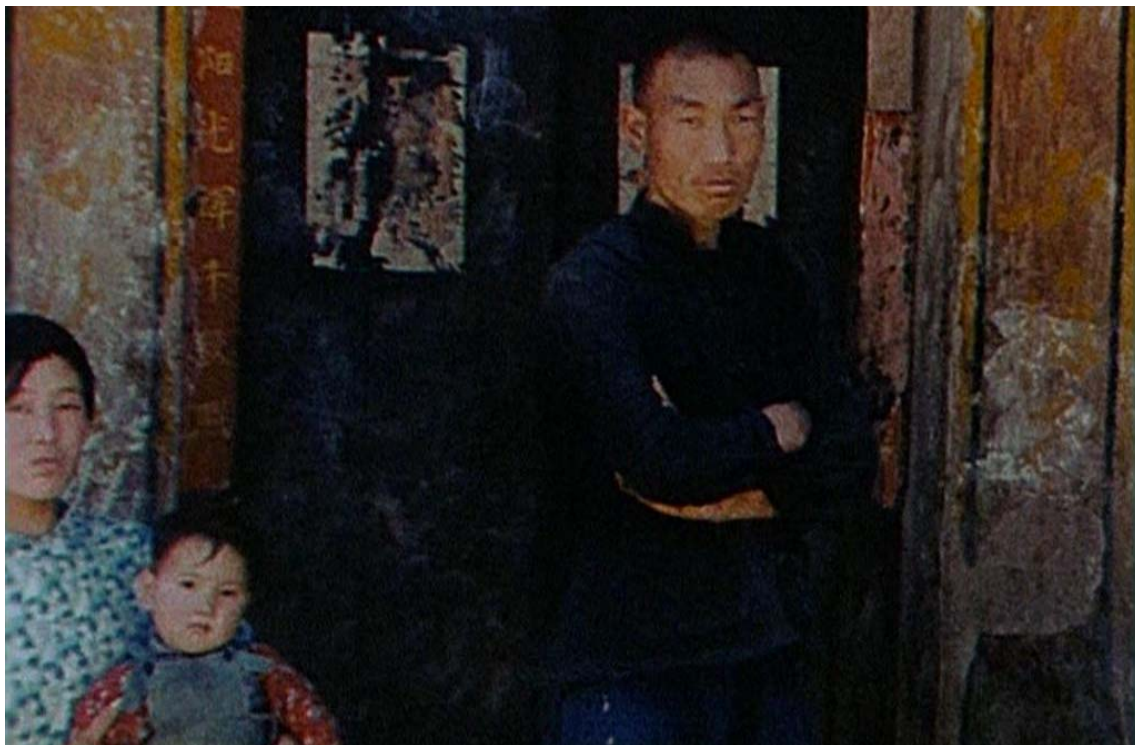


Figura 14 - *Chung Kuo, Cina*, Michelangelo Antonioni, Itália, 1972

*Chung Kuo, Cina* é, portanto, uma “ficção” não no seu sentido manifesto, mas um documento fundamental de registo de uma latitude geográfica, metáfora da “cidade proibida”, filmada em plano geral, por Antonioni; um espaço onde o visual e o visível não coincidem e onde o visual traduz uma outra dimensão invisível, secreta e resistente ao olhar humano, mas não ao olhar onisciente e omnividente da câmara.

Relembrando o debate, à época da primeira apresentação pública do filme, o crítico anónimo de Antonioni reclama, num artigo sob o título “Pérfida Intenção e procedimento desprezível” (1974), publicado no *Renmin Ribao* (*Quotidiano do Povo*), que as inúmeras e multifacetadas cenas do filme transmitem ao espectador uma imagem distorcida da realidade, uma «impressão miserável, de tenebrosa palidez e tristeza», que resulta do trabalho sobre a luz e as cores e que contribui para distorcer a imagem de um país que tem de si próprio outra imagem (Figura 15).

«A luz não tem brilho, é sombria e apresenta uma tonalidade glacial. O rio Huagpu parece coberto por nevoeiro e ar poluído. As ruas de Pequim têm um ar triste e monótono. As aldeias da montanha e da província de Linxian estão mergulhadas na obscuridade [...]. O acompanhamento musical é particularmente “bilioso” e difamante. O realizador não filmou um único canto revolucionário chinês [...]» (Autor Anónimo, 1974:21-22).

Antonioni responde que a verdade não é assim tão simples, insistindo que a China que vira não era uma lenda, mas uma «paisagem humana» bem diferente da ocidental, ainda que «concreta e moderna», como se pode ver pelos rostos que povoam o ecrã.

«[...] Parece-me importante não ter insistido na descoberta de uma China imaginária, mas antes ter-me entregue a uma realidade visível. [...] Recordo-me de ter perguntado aos meus anfitriões, no primeiro dia da nossa discussão, o que é que, segundo eles, simbolizava a mudança após a Revolução. “O Homem”, responderam. Sei que se referiam a algo mais do que aquilo que pode ser captado por uma câmara. Falavam da consciência do homem, da sua capacidade de pensar e viver de forma justa. Este homem também tem um olhar, um rosto. [...] Creio ainda, muitos anos depois, que as imagens têm um sentido» (Antonioni, 1974:11-15).

Antonioni é, como bem se sabe, sempre precário nas palavras. Em *Chung Kuo, Cina*, como em toda a sua obra, a economia e linearidade das imagens revela o que palavra alguma pode restituir; uma realidade humana interior, que se desprende como um índice dos gestos dos actores, quantas vezes surpreendidos para além das interpretações das suas personagens, como se a ficção imbricasse subitamente no real prolongando-o.



Figura 15 - *Chung Kuo, Cina*, Michelangelo Antonioni, Itália, 1972

No caso específico de *Chung Kuo, Cina*, o retrato é mesmo uma constante; nos grandes planos dos rostos, nos planos assimétricos compostos por corpos e fragmentos descentrados, mas, também nos *outdoors* – retratos literais dos líderes políticos, dispositivos

discursivos do poder que transformam indiferenciadamente a cidade ou a casa em estruturas arquitectónicas propícias à macro-vigilância e à disseminação de micro-poderes latentes – um *panopticon*<sup>305</sup> à escala, portanto, ou a «geo-política imaginária de uma cidade vigilante» e vigiada pelas imagens abismadas, verdadeiros dispositivos do olhar, em plena luz, sobre a realidade e os seus habitantes, ou – utilizando a expressão de Amédée Ayfe (1952) –, sobre a “realidade humana”<sup>306</sup>.



Figura 16 - *Chung Kuo, Cina*, Michelangelo Antonioni, Itália, 1972

Paradoxalmente, não é «o princípio da visibilidade que comanda estas novas tecnologias do poder» consubstanciadas no aparato visual dos ícones modernos. Tal como sublinha Michel Foucault «os mecanismos do poder utilizados nas sociedades modernas são bem mais numerosos, complexos e diversos» (Foucault apud Barou e Perrot, 1977: 192) e

<sup>305</sup> O conceito remete, originalmente, à obra do jurista e filósofo inglês Jeremy Bentham (1748-1832), publicada em 1787, sob o título: *Panopticon; or The Inspection-House: containing the Idea of a New Principle of Construction applicable to any sort of Establishment, in which persons of any description are to be kept under inspection; and in particular to Penitentiary-Houses, Prisons, Houses of Industry, Work-Houses, Poor-Houses, Lazarettos; Manufactories, Hospitals, Mad-Houses, and Schools* (1787). A obra inspirou a construção de inúmeros edifícios em todo o mundo (sobretudo prisões), tendo sido também referida e reflectida por Michel Foucault (1926-1984) em *Surveiller et Punir: Naissance de la prison* (1975). O conceito de *panopticon*, descritor da estrutura arquitectónica que permite a observação permanente com plena visibilidade, de todos os indivíduos residentes, continua a ser utilizado como metáfora para reflectir sobre o impacto da vídeo-vigilância e outras formas de controlo social nas sociedades contemporâneas, induzindo sentimentos de onisciência invisível. Um excerto [versão electrónica] do texto *The Panopticon Writings* de Bentham (Ed. Miran Bozovic, London, Verso, 1995) está disponível em <http://cartome.org/panopticon2.htm> (acedido em 04 de Março de 2010).

<sup>306</sup> Cf. Ayfe, Amédée (1952). “Néo-Réalisme et Phénoménologie” in *Cahiers du Cinéma*, n° 17, Novembre 1952, pp. 6-18.



não se podem separar dos novos meios de comunicação pela imagem. Talvez a denúncia explícita dessa vigilância tenha sido, afinal, uma das tomadas de consciência do poder, perante as imagens do filme (Figura 16).

Para além de toda e qualquer querela política e ideológica, *Chung Kuo, Cina* é, na realidade, o reflexo do olhar rigoroso e analítico do cinema, filtrado pelo POV de Antonioni: *i. e.*, uma China radiografada a partir do seu próprio interior. Ultrapassando qualquer metáfora espacial (posição, deslocação, lugar, campo) ou geográfica (território, domínio, terra, horizonte, geopolítica, região, paisagem)<sup>307</sup>, *Chung Kuo, Cina* é uma imagem inabalável da própria estrutura translúcida (e invisível) do poder, reflectido em cada olhar, cumprido em cada gesto, coreografado em cada movimento colectivo quer seja o parto, a marcha, a dança, os ritmos lentos do *tai-chi-chuan* ou a cena circense. Pode até dizer-se que uma «visão corporalizada» vem substituir o olho Cartesiano de um espectador colocado no exterior, na medida em que os «aspectos da memória *natural*<sup>308</sup>» são aqui representados através dos «efeitos “cinestéticos”<sup>309</sup> do movimento, luz, cor e textura» (MacDougall, 1998: 239). Em *Chung Kuo, Cina* é a memória *natural* enformada pelos processos culturais e linguísticos chineses que impregna as imagens do filme, como um índice ou uma marca indelével da própria realidade. Por um lado, o movimento e o som, bem como a variação da escala e do ângulo, potenciam a percepção do espaço do real com a sua luz e a sua sombra, numa dimensão virtual, e dão ao cinema, a possibilidade de «entrar no quadro» desta ou doutras realidades. Por outro, o enorme «reportório de gestos e de rostos» constituído por grandes planos fisionómicos de raparigas na praça de Tiennanmen, ou por faces singulares

---

<sup>307</sup> Sobre esta questão veja-se as entrevistas “Questions à Michel Foucault sur la géographie”, inicialmente publicada na *Hérodote*, nº 1, Janvier-Mars 1976, e, também, “L’oeil du Pouvoir” (entretien avec Barou, J. -P. e Perrot, M.), inicialmente publicada in Bentham, J. (1977), *Le Panoptique*, Paris, Belfond, 1977, ambas reeditadas em 2001 in Foucault, Michel (2001). *Dits et écrits II. 1976-1988*, Paris, Éditions Gallimard, 2001, pp.28-40 e 190-207.

<sup>308</sup> Embora o termo “enactive” (no original) signifique literalmente “legal” ou “com força de lei” optámos por utilizar, na tradução, o termo “natural”, por nos parecer que é a palavra que melhor se ajusta ao argumento subsequente do autor. No capítulo “*Films of Memory*”, da obra *Transcultural Cinema* (1998), MacDougall cita Mardi J. Horowitz, Psicanalista do Departamento de Psiquiatria da Universidade da Califórnia, e a sua classificação do pensamento nas categorias de “imagem”, “lexical” e “*natural*”. Escreve MacDougall que Horowitz, por sua vez, baseou a estrutura tripartida nos três sistemas de processamento de informação e construção de modelos internos do mundo externo – «icónico», «simbólico» e «*natural*» –, do Psicólogo Americano Jerome S. Bruner. MacDougall nota, ainda, que ambos os sistemas se baseiam, directa ou indirectamente, na classificação dos signos desenvolvida por Charles Peirce (1839-1914) e na análise estrutural da linguagem de Roman Jakobson (1896-1982). O autor conclui, depois, que «os três modos de representação mental de Horowitz podem ajudar a identificar correspondências entre os processos da memória e as representações fílmicas», embora conclua que «talvez se deva acrescentar a estas, uma quarta categoria – a do pensamento *narrativo*». A narrativa é, neste contexto, mais do que uma simples propriedade dos outros modos, pelo que deveria ser considerada «um elemento básico adicional do pensamento» (cf. MacDougall, 1998:236, 239).

<sup>309</sup> Mas também “sinestésicos”.

na multidão de Shanghai, em consonância com o olhar sobre os vestígios arquitectónicos – picados e contrapicados sobre as estruturas, janelas, superfícies espelhadas, esquinas e ruas –, fazem do filme um olhar sobre o homem ou sobre a paisagem, mas, acima de tudo, um olhar sobre *o homem na paisagem*, no espaço indissociável do meio construído. Esse é, talvez, o poder e, por conseguinte, a perversidade do filme. Incapazes de escapar aos limites, por vezes obscenos (como é o caso do *close-up*), do enquadramento imposto pela câmara, estas “personagens” em plena representação do seu *eu* na vida quotidiana, revelam inadvertidamente, na superfície mesma do mundo, o que a seus próprios olhos é invisível, oculto: «emoções e misérias [...] circunscritas pela modéstia e a reserva» (Chatman, 1985:172).

No documentário *La Chine – Chung Kuo, Le Regard Imposé* (Nicolas Ripoché, 2009) Carlo di Carlo refere a relevância da paisagem que, para Antonioni, tinha uma função real no enquadramento. Como uma tela de fundo que vive no interior da história, a paisagem é o espaço onde as personagens agem e evoluem. Esta questão é particularmente evidente no filme *Il Grido*, por exemplo, em que há, frequentemente, no enquadramento três planos que marcam a profundidade e a acção do filme, com personagens que entram e saem de campo; o filme dentro do filme, mas também a revelação do fora-de-campo. A paisagem de *Chung Kuo, Cina*, marca bem essa preocupação com o “trabalho” do ambiente. Carlo di Carlo recorda a emoção de Antonioni perante a luz e as cores frias da paisagem chinesa, emoção que terá presidido, certamente, ao olhar particular do cineasta sobre a paisagem do vale do Po em *Il Grido*, as ruas de Londres e o parque em *Blow Up*, a floresta e os seus arredores em *Il Mistero di Oberwald*, os objectos e as estruturas em *Il Deserto Rosso*, por exemplo.

Em *Chung Kuo, Cina*, Antonioni estabelece longos planos-sequência. Luciano Tovoli refere a opção de filmar com câmara ao ombro, não apenas por questões de tempo, mas também para «captar cenas vivas» e destacar o elemento fundamental; a paisagem. A câmara – olhar antropomorfizado – percorre cidades e aldeias ao ritmo do transporte que a acolhe, impedida assim de fixar-se sobre o espaço. Uma câmara continuamente interpelada pelo olhar do outro. Imagens humanistas mas por vezes, e por isso mesmo, de uma extrema adversidade e crueza, as imagens de Antonioni, são de uma «objectividade essencial» no sentido baziniano do termo. Mas, perante *Chung Kuo, Cina*, o que vemos e ouvimos é muito mais do que o resultado da «visão» livre e objectiva de uma câmara que «viu, observou, olhou». O significado e todas as interpretações possíveis são da ordem da alusão e do não-dito, inscritos nos elementos secundários, nas pausas e nos silêncios decisivos para contar uma realidade essencial e não mistificada. «[...] O olhar de Antonioni, exprime-se por

sensações, atmosferas e percepções significantes, por uma forma de olhar *para além* do próprio olhar e de toda a análise ideológica» (Carlo, 2004:6), porque, como o próprio afirma em entrevista a Gideon Bachmann (1975)<sup>310</sup>, perante a objectividade pura, toda a dialéctica da vida se perde, bem como o seu sentido. Em Antonioni, a objectividade existe quando a câmara é dominada pelo ponto de vista do autor, opondo-se, deste modo, à câmara subjectiva que representa o ponto de vista da personagem.

Tal como para Bazin, para quem a «objectividade essencial» constitui a «originalidade da fotografia» face à pintura, também no cinema de Antonioni, a imagem é tudo o que a representação no ecrã junta ao objecto representado. Bazin sublinha o facto de o conjunto de lentes da câmara fotográfica se designar justamente por “objectiva” e reconhece que entre o objecto real e a sua representação, nada mais se interpõe do que um outro objecto, formando-se, automaticamente, uma imagem do mundo exterior, sem a intervenção criativa do homem. Mas sublinha: «[...] a personalidade do fotógrafo entra em jogo pela escolha, a orientação, a pedagogia do fenómeno» (Bazin, 1985:13). A obra final, ainda que do domínio do visível, não é, no entanto representada como a do pintor. É uma obra que reclama em permanência a sua contiguidade com o espaço e o tempo da sua génese, bem como o domínio autobiográfico do seu autor. É uma obra em permanente alusão ao domínio da relação que se impõe entre a experiência e a memória.

Não é, portanto, estranho que as autoridades chinesas tenham ficado profundamente descontentes com *Chung Kuo, Cina*. Subitamente, tal como escrevera Epstein várias décadas antes, os chineses estão perante a imagem incomensurável da sua própria identidade, aquela que é tão profundamente transparente que não necessita de legendas e até as contradiz; uma imagem que veicula a inquietante questão: «quem somos, realmente?». Desnudado o *ego*, e desvelados, o *hic* e o *nunc*, é toda a fragilidade e tensão de um sistema que se revela aos olhos indiscretos do mundo, pousados sobre o ecrã. A desrealização da utopia, operada pelas imagens, revela a sombra projectada de um “mundo perfeito”, supostamente natural, sem lutas, nem desigualdades. Antonioni soube bem esboçar essa paisagem da incerteza, em quatro horas de imagens pontualmente sublinhadas por uma *vox off* narrativa, mais expositiva do que explicativa. Essa é a ironia de um filme que «desencadeou uma reacção antitética [...] dos ideólogos chineses que, pelo menos na altura, interditaram o filme como um exemplo da arte burguesa» (Mazzotta, 1985:4).

---

<sup>310</sup> A entrevista, publicada pela primeira vez na revista *Film Quarterly*, em 1975, está incluída na obra de Cardullo, Bert (Ed.) (2008). *Michelangelo Antonioni Interviews*, University of Mississippi Press/Jackson, 2008, pp. 121-130. Uma versão electrónica está disponível em <http://www.jstor.org/stable/1211645>.

Numa reflexão sobre a possibilidade de filmar o passado (ou, o mesmo é dizer, a História), Desmond Bell (2004) toma a defesa do cinema enquanto recurso privilegiado na representação e celebração da memória. Relembra André Bazin e Siegfried Kracauer para evidenciar o «carácter de indiciação da imagem fotográfica» na primazia do realismo, e sublinha que, apesar do cepticismo crescente relativamente ao realismo, intensificado pela era digital, o cinema permanece um reservatório da memória. Neste contexto, o uso do monólogo (e.g. narrações, *voz-off*, *voz-over*, etc.) é uma forma (e uma voz) de deslocação «poética e parcial, vernacular ou *engagé*» que tem um profundo impacto no «efeito de realidade», o que parece não ter sido suficiente para resgatar *Chung Kuo, Cina*, de uma visão profundamente materialista e ideológica. Em última análise, uma das relações que podemos estabelecer entre o registo documental das imagens (o seu carácter documental inseparável de toda e qualquer imagem de um filme, quer se trate de um documentário ou de uma ficção científica) é justamente através da imbricação de registos. Qualquer filme ficcional é, simultaneamente, documentário. Qualquer documentário é, por sua vez, ficcional, justamente por via dessa voz que o atravessa, e pela selecção e hierarquização da informação que se decide mostrar.

Numa apreciação crítica nem sempre positiva, e perante a dúvida se o mundo da imagem é realmente diferente do seu referente, Susan Sontag refere o carácter de “imposição” do ponto de vista no cinema e, evocando a cena do parto, escreve:

«Numa sala de operações, sou eu que modifico a profundidade de campo, quem faz os grandes planos e os planos médios. No cinema, Antonioni já escolheu as partes da operação que posso observar; a câmara olha em meu lugar e força-me a ver, não me deixando outra hipótese do que a de não olhar. Além disso, o filme condensa em alguns minutos uma acção que dura várias horas, mostrando apenas as partes interessantes, apresentadas da forma interessante, quer dizer, de forma a comover ou chocar. O dramático redobrado pela pedagogia da composição e da montagem» (Sontag, 1973:229-230).

A autora reitera o facto de, no Ocidente, a fotografia estar intimamente ligada a um modo de visão descontínuo, quando, na China ela só pode estar ligada a uma continuidade que impõe «formas convenientes de fotografar, que derivam de ideias de ordem moral aplicadas ao espaço e que excluem a própria ideia de visão fotográfica. [...] Os chineses resistem ao desmembramento fotográfico da realidade» (Sontag, 1973:231, 234). A fotografia tem aqui uma utilização circunstada e reflexiva. O objectivo, segundo Sontag, é impedir que as imagens vão além do que é visível, que se constituam como estratos de múltiplos sentidos. Em suma, a fotografia deve cumprir a suposta função denotativa da



linguagem. Foi justamente aí que a imagem do filme de Antonioni se afastou do ideal chinês. Independentemente de qualquer abordagem crítica do ponto de vista da ideologia, o que se torna relevante, no contexto da nossa temática, é o facto de estarmos perante um espaço fílmico cuja descodificação obedece a critérios ecológicos da percepção visual, da qual resultam duas leituras diferentes e, até, aparentemente opostas.

Parece-nos pertinente registar o forte paralelismo com o percurso de outro filme de Antonioni, rodado na América dois anos antes e cuja sociedade se encontra nos antípodas desta. Referimo-nos a *Zabriskie Point* (EUA/Itália, 1970), filme que foi considerado anti-Americano na América – tal como *Chung Kuo, Cina* foi considerado anti-Chinês na China – e sobre o qual a *Newsweek* escreveria que Antonioni filmara com «ouvidos surdos, olhos de vidro e a mente fechada» (Fonseca, 2008:61). Fatalmente enredados numa “*double bind*”<sup>311</sup>, que condiciona o jogo da imaginação e da realidade, os filmes de Antonioni estão obsessivamente povoados de inquietantes «objectos que são fantasmas de si próprios»; a hélice do avião, em *Blow Up*, a sucata onde brincam as crianças de *Zabriskie Point*, os retratos em *outdoor*, em *Chung Kuo, Cina*. Objectos inertes e fragmentados, que são “alegorias” de outra coisa; o poder, a morte, a solidão» (cf. Mazzotta, 1985) e que só um ponto de vista pessoal pode concretizar, numa dimensão plástica potenciada pelo agenciamento e a montagem porque, em última análise, «não podemos alterar os factos: é a mente que cria a acção humana» (Antonioni apud Cardullo, 2008:124).

Ao relembrar toda a polémica que acompanhou a estreia do filme, Antonioni destaca um comentário com o qual ficou particularmente satisfeito. Alguém lhe disse: «O seu filme fez-me viajar pela China». *Chung Kuo, Cina* é, em última análise, uma viagem, mas uma viagem pelas memórias conflituais do cineasta; um ponto de vista que oculta outro ponto de vista e mais outro, e assim sucessivamente. «Penso por imagens, e aquelas que prevaleciam [até então] eram imagens lendárias [...]. Pouco ou nada dessa China, encontrei na realidade. [...] A China que vi não é o país da lenda. É uma paisagem humana muito diferente da nossa, porém concreta e moderna, nos rostos que invadem o ecrã» (Antonioni, 1974:272). Todavia, Serge Daney (1944-1992) sublinha, com propriedade, que «a imagem

---

<sup>311</sup> A expressão foi inicialmente utilizada pelo antropólogo Gregory Bateson (1904-1980) e a sua equipa – Donald J. Jackson (1928-1968), Jay Haley (1923-2007) e John H. Weakland (1919-1995) – nos seus debates sobre a complexidade da comunicação em contextos de esquizofrenia. No entanto, Bateson sustentou, posteriormente, que tal complexidade existe, também, em circunstâncias de comunicação ditas normais, nomeadamente em situações de “jogo, humor, poesia, ritual e ficção”. Numa leitura simplificada, a expressão *double-bind* remete para um dilema e um estado de incerteza que requer uma escolha entre duas opções igualmente desfavoráveis. Isto é, uma situação em que, qualquer que seja a decisão tomada, é impossível escapar aos resultados desagradáveis.

resiste. O pouco do real que a imagem capta não se deixa reproduzir como tal. Há sempre um resto» (Daney, 1983:65), que autoriza a dupla questão «*que esconde uma imagem?*» (qual é o seu fora de campo?); «*que revela uma imagem?*» o que está no campo? Para o crítico dos *Cahiers*, o Ocidente responde à primeira questão com a repressão de uma dimensão política, em benefício de um fetichismo da imagem captada segundo o duplo critério da raridade e da verdade, isto é condena a *mise en scène* sob o natural; a China responde à segunda recusando a imagem de Antonioni em benefício de uma normalização da «boa imagem» que não é mais do que uma repetição, ou seja, condena o natural sob a reencenação.

A questão em epígrafe reenvia para uma outra, exaustivamente pronunciada pelos teóricos e críticos da obra de Antonioni; a comunicação (ou a incomunicabilidade) à qual Serge Daney responde desta forma: «É tempo de assumir que não são as pessoas que comunicam, mas os objectos (os enunciados, as imagens) que *se* comunicam» (Daney, 1983:67) e, neste contexto, o cinema é, sempre a «afirmação de uma distância, por mais ínfima que seja». Esta ideia remete, por sua vez, para a opinião veiculada por Umberto Eco, a propósito da incomunicabilidade na obra de Antonioni: «Quando falamos de incomunicabilidade, de impossibilidade de relação, não estamos, obviamente, a pensar num estado patológico do indivíduo que, oprimido pelo tédio, a existência e a inépcia que tais condições engendram, se revela incapaz de uma relação humana autêntica [...]» (Eco, 1964:218). Para Eco, a incomunicabilidade nasce de fenómenos bem mais abrangentes, que subjazem à incompreensão e desajustamento dos homens perante um poder autoritário e normativo; num mundo onde os homens para serem homens têm de cumprir “rituais” que podem terminar com a sua própria morte; como é o caso do serviço militar. Sublinhando que a importância dos filmes de Antonioni está, justamente, na sua forma de montagem dos acontecimentos e de *mise en scène* das relações humanas, que Eco considera uma metáfora do mundo contemporâneo, o autor conclui:

«No mundo em que vivemos, a questão da incomunicabilidade não se põe ao nível das relações psicológicas, mas ao nível das relações de força, entre grupos sociais e entre acontecimentos históricos e económicos. Incomunicabilidade significa, antes de mais, que pode eclodir uma guerra atómica, pela única razão de que um processo de acumulação de material de guerra atingiu um ponto de saturação [...]» (Eco, 1964:218).

Deste modo, se há, na obra de Antonioni, um filme que se possa relacionar, de forma clara, com essa ideia de incomunicabilidade, esse filme é, sem dúvida, *Chung Kuo, Cina*. Se há uma virtude que se lhe não pode negar é a capacidade de nos interrogar sobre a consciência da natureza da nossa relação com os outros e com o mundo, evidenciando as

estruturas que as suportam, como é o caso do estatuto implícito de vigilância das imagens. Por isso mesmo, Eco reconhece a *Chung Kuo, Cina* o estatuto de obra “engagé”, por oposição a outras que não serão mais do que «exercícios de estilo que exploram a carne e o sangue dos outros» (Eco, 1964:219). Mais do que uma representação, o filme é uma forma de relação que revela no campo das imagens, a existência de um fora-de campo bem mais complexo; invisível, talvez indizível, mas sem dúvida visual.

### 6.3. *Blow Up*: O sentido do filme entre Real e Imaginação

A propósito de *Blow Up* (Michelangelo Antonioni, Grã-Bretanha/Itália, 1966) diz Antonioni: «A realidade é, talvez, uma relação. Não tenho [...] o hábito de aprofundar a temática de um filme do ponto de vista filosófico. Não é um problema meu. [...] *Blow Up* é um filme que se presta a muitas interpretações, porque a problemática que o inspira é justamente a aparência da realidade» (Antonioni apud Fonseca, 1985:67). Mas se, por um lado, *Blow Up* é a equação de uma relação entre o indivíduo e a realidade que o rodeia – «a matéria a dissecar já não é dramática, em sentido clássico, mas unicamente *espacial*<sup>312</sup>, convidando à reflexão sobre a forma, numa palavra à estilização» (Fonseca, 1985:69) –, a um outro nível (bem diferente de *Chung Kuo, Cina*), é evidente que *Blow Up* interroga-se e interroga-nos sobre o grau de falibilidade da nossa percepção, mesmo quando dela provém a maior parte do nosso conhecimento sobre o mundo. Numa fase em que o cinema, e em particular o cinema italiano, não parecia conseguir desvincular-se da realidade – «a verdade cada vez mais verdadeira» (cf. Antonioni, 1959:17) assumida pelo neo-realismo –, é no mínimo perturbante que Antonioni tenha concluído que «[...] conta menos a relação entre o indivíduo e o seu ambiente, do que o indivíduo em si, em toda a sua complexidade e inquietante verdade» (Antonioni, 1959:18) o que o impele obviamente a observar «[...] no interior do homem, os sentimentos que o animam, os seus pensamentos sobre o caminho da felicidade, ou a travessia da infelicidade, ou da morte» (Antonioni, 1959:18). Ora, o que nos parece relevante é a forma como um filme sobre o sentido da realidade pode revelar outros sentidos, nomeadamente, um hipotético sentido complexo da vida.

De facto, apesar das referências ao crime sem castigo, à violência e à moderna condição humana (veja-se a primeira cena do filme, amplificada pelas imagens fotográficas da decadência dos corpos no albergue) e, ao contrário do que poderia pensar-se, *Blow Up* não é um filme sobre a “dissolução” da realidade, nem sobre a “destruição” de um mundo

---

<sup>312</sup> O sublinhado é nosso.

socialmente ordenado. *Blow Up* é, essencialmente, um acto de construção de uma ruína, e a sua metáfora é uma fotografia; a fotografia de um corpo de delito, traços ampliados até ao ponto de percepção da matéria mesma; os cristais de prata; os grãos de pó. Manchas. Deste modo, *Blow-Up* é também uma forma abstrusa de vermos o espaço e o tempo em profundidade. O filme é um processo literal de negativização – da imagem para o grão, do todo exterior da imagem, para os seus constituintes; da realidade da imagem, para a sua virtualidade. O que se mostra em *Blow Up* não é, pois, a “destruição” de um mundo (ou a erosão da imagem), é a instrução do processo de decadência; a fragmentação da forma, que se constitui como metonímia da construção das ruínas da imagem.

As ampliações de *Blow Up* são vestígios, fragmentos de uma imagem global impossível; ampliar não é desagregar a matéria mas o seu contrário; é a “construção” das suas estruturas basilares, moleculares, atómicas. No limite, e a outro nível, é como que a repetição do filme *Démolition d'un mur* (1896), de Louis Lumière com a dupla inversão; temporal e espacial (em profundidade). Tudo isto nos é devolvido, justamente, através de um olhar. O olhar do cinema. É uma inflexão do exterior para o interior das coisas. Referindo-se ao cinematógrafo dos Irmãos Lumière, Epstein afirmava que o cinema «transforma uma descontinuidade numa continuidade» ao fazer a síntese de elementos descontínuos e imóveis, num conjunto contínuo e móvel. «Nesta nova continuidade a quatro dimensões, a energia latente por todo o lado, condensa-se, aqui e ali, em grãos dotados de massa, que são os constituintes elementares da matéria» (Epstein, 1946:24). Postulando uma fusão do movimento e da forma, Epstein considerava ainda, que, na representação cinematográfica, o movimento é inerente à forma. É através dele que «aprendemos a relação directa entre a forma e o movimento, que bem pode ser de unidade, de identidade» (Cf. Epstein, 1947:45)<sup>313</sup>. *Blow Up* faz eco desta afirmação. O “resto” da imagem, de que fala Daney, é aqui o traçado do movimento de uma implosão que se opõe (ou sublinha) ao processo de explosão no final de *Zabriskie Point*. A rima não será, talvez inocente, na medida em que *Blow Up* significa, como se sabe, ampliar, mas também detonar, explodir.

---

<sup>313</sup> Epstein tipifica três aparências do mundo: na primeira, o contínuo sensível à escala, o mundo é percebido como um conjunto coerente de partes materiais; na segunda aparência: o descontínuo das ciências físicas, contra a concepção primitiva de contínuo universal, que, desde Demócrito [c. 460 a.C. – c. 370 a.C.] se desenvolve historicamente; a teoria atomística, que supõe a matéria constituída de corpúsculos indivisíveis e distantes uns dos outros; na terceira aparência, o contínuo matemático em que «a rede destas inúmeras interações, ou campo de forças, representa uma trama imponderável, que preenche todo o espaço-tempo dos relativistas» (Cf. Epstein, 1946:23-24).

O filme coloca, portanto, três questões: a *décalage* entre o que pensamos que é o mundo e o que vemos como mundo (questão de percepção colocada pela fotografia e a *mise en scène* dos movimentos e dos gestos); o estatuto da imagem residual das coisas e da sua relação com a memória; o filme como imagem do cinema no processo de interrogação sobre a sua própria ontologia.

Bert Cardullo (2008) sublinha que as palavras não são o *medium* de Antonioni.

«Não apenas porque não são imagens, mas porque não se movem – o olho move-se ao lê-las. A *Camera-eye*<sup>314</sup> move-se também, por isso o movimento do filme é um traçado do movimento, e em Antonioni, o movimento é tudo: acção, soma, sentido, ideia, emoção, impulsos, perspectiva variável, visão múltipla, imagem em movimento» (Cardullo, 2008:xxi).

Para Cardullo, os filmes de Antonioni não são representações da realidade, mas «novas formas de percepção, e artefactos dos nossos continuos dilemas, contradições e perplexidades» (Cardullo, 2008:xx). Em *Blow Up*, tais formas emergem num trajecto da luz para a sombra e desta para a luz, segundo a matriz das cenas do crime; 1ª cena: Thomas (David Hemmings) fotografa o parque em plena luz do dia; 2ª cena: Thomas visita o parque à noite, para confirmar a existência de um corpo; 3ª cena: Thomas volta a visitar o parque à luz do dia, e descobre que o corpo desapareceu (Figura 17).



Figura 17 – *Blow Up*, *Cina*, Michelangelo Antonioni, Grã-Bretanha/Itália, 1966

Este trajecto corresponde a um movimento circular entre a realidade e a imaginação, no seu sentido latino (Do lat. *imaginatiōe*, «imagem») de capacidade de reorganização de ideias de forma construtiva, que é, neste caso, também, fantasia (Do gr. *phantasia*, «id.», pelo lat. *phantasia*-, «aparição; visão»). Isto é, *Blow Up* constitui o percurso de

---

<sup>314</sup> O sublinhado é nosso.

um olhar modelado e ancorado no mundo, e subitamente silenciado perante uma imagem impregnada da realidade, nos traços da luz e sombra que a desenham, mas que lhe são de algum modo, exteriores. Antonioni tem consciência dos contornos da realidade na imagem; «quando realizo um filme estou, de certo modo, a captar a realidade – no final, tenho um filme que é algo concreto. O que vejo pode não ser a realidade que procurava, mas encontro sempre algo ou alguém. Além disso, quando crio, acrescento sempre algo a mim próprio» (Antonioni apud Demby e Sturhahn, 1975:113).

Reflectindo sobre a obra de Berkeley, Fernando Gil (“Berkeley, uma Filosofia da Conexão”, 1998) sublinha que «a imaginação faz com que não nos seja dado apreender formas, contornos, texturas, massas, “as figuras e os seus movimentos” [...], sem lhes associarmos luz, cores, sombras – [...] Berkeley poderia ter também escrito que a percepção de luzes e sombras se desdobra *eo ipso* na percepção de formas e texturas. Pintura e imagem têm uma raiz comum» (Gil, 1998:30). No caso de *Blow Up*, trata-se igualmente, de pôr em evidência essa raiz comum. Há mesmo, em conformidade, uma afirmação da personagem Patricia (Sarah Miles), ao ver a ampliação da fotografia de Thomas onde, supostamente, se vislumbra a forma de um corpo; «*Parece uma daquelas pinturas de Bill!*» (John Castle) (Figura 18 a). Invocando a continuação da argumentação sobre Berkeley, Fernando Gil sublinha que a *imaginação* cria as coisas e interpreta-as como reais, de uma forma espontânea.

«Bergson escreveu que a matéria constitui para Berkeley uma fina película transparente, entre o homem e Deus. É assim no imaterialismo «real». Mas o imaterialismo «ideal» não requer Deus; é crença que se revela transparente, pois não pode aperceber-se como tal, é por ser o que é que uma imaginação, sem a qual não é possível conceber a percepção, fabrica a fina, quase evanescente, película. Falta igualmente o verbo que permita exprimir que realizar e crer no real significa simplesmente dar consistência – ainda pelo lado do sujeito» (Gil, 1998:36).

Numa referência evidente à possibilidade de uma arqueologia da imaginação, Gilles Deleuze cita Robbe-Grillet e a forma como o novo-romance torna indiscerníveis «real e imaginário», na medida em que, se por um lado destrói a realidade, filtrada pelo imaginário, por outro «faz surgir toda a realidade que o imaginário ou o mental *criam*, através da palavra e da visão» (Deleuze, 1985:15). É bem esta a condição de *Blow Up*, cujas imagens posicionam continuamente o espectador, confrontando-o ora com a imagem das imagens da realidade (a fotografia perante o cinema), ora com o “olhar” da imaginação, que é, em última análise, a do próprio cineasta.



Figuras 18 e 18a – *Blow Up*, Michelangelo Antonioni, Grã-Bretanha/Itália, 1966

É, definitivamente, deste modo que o cinema de Antonioni se constitui mais como uma arte *visual* e menos como arte do *visível*. Recordem-se, a propósito, as considerações de João Mário Grilo: «o conceito de *visual* funciona como alternativa às categorias do visível, do legível e do invisível, que servem de armadura morfológica aos inquéritos conduzidos pela história e – porque não dizê-lo – pela semiologia da arte» (Grilo, 1997:280). Parece-nos que, ao contrário da inscrição cultural operada pelo conceito de visível, o que o reconhecimento da sua dimensão visual permite é a universalização *tout court* das imagens. Em *Blow Up*, a verdade (se ela existe) está, literalmente, escondida (e lá ficará para sempre)



na mancha negra de cristais de prata da superfície da fotografia, que oculta a arma do crime e o corpo do delito (Figura 18).

É necessário, no entanto, referir que este «olhar ao lado, ou em profundidade» nada tem que ver com o gesto intencional do *voyeur*. Esta será, porventura, a grande distância que se pode estabelecer com o filme de Alfred Hitchcock, *Rear Window* (EUA, 1954<sup>315</sup>) frequentemente comparado com *Blow Up*. Ao contrário do fotógrafo de *Rear Window*, Thomas nada vê através da lente. É a câmara que “vê”, não o fotógrafo. Na reflexão do cineasta a propósito do seu filme, Antonioni escreve: «os traços exibicionistas e voyeuristas são particularmente sublinhados: a jovem do parque despe-se e oferece o seu corpo ao fotógrafo, em troca dos negativos que tanto deseja recuperar. [...] Em *Blow Up* o erotismo ocupa um primeiro plano, mas o que é relevante é a sensualidade fria, calculada<sup>316</sup>» (Antonioni, 1982:313). Em 1967, numa entrevista à *Playboy* (cf. “A candid conversation with Italy’s master of cinematic anomie”, 1967) Antonioni afirmara que *Blow Up* nada tinha a ver com o erotismo e que os nus não eram importantes para e «economia do filme». Referira ainda que os censores italianos tinham feito cortes mínimos<sup>317</sup>, antes da sua projecção pública em Itália.

Antonioni refere ainda que, em Itália, as instâncias da censura jamais tolerariam certas imagens de *Blow Up*. Ainda sobre a questão do erotismo, Mário Dionísio resume, no final do texto “Um Espelho Confortável”, a diferença da crítica que se limita assumir o olhar de *voyeur* que atribui a Antonioni. O autor considera que não foram os “estetas” que mais elogiaram o filme, mas aqueles que encontram na perversidade humana, o fascínio de auto-comiseração.

---

<sup>315</sup> Diz François Truffaut que «*Rear Window* é o filme da indiscrição, da intimidade violada e surpreendida no seu aspecto mais infame, o filme da felicidade impossível, [...] o filme da solidão moral, uma extraordinária sinfonia da vida quotidiana e dos sonhos destruídos» (Truffaut, 1975:106). Ora, o que Hitchcock faz continuamente, após a árdua tarefa do domínio da técnica e dos problemas de *mise en scène* é mais do que contar histórias, é reinventar e redescobrir velhos problemas de séculos, rompendo ou removendo a fina camada de verniz que a cultura tão bem aplicou para dissimular o carácter eminentemente biológico da lei do mais forte, a dissimulação em proveito da sobrevivência, a estratégica bio-psicossocial que, subliminarmente, continua a orientar os destinos de cada um. Aqui, o desafio, que é, também, uma provocação que lhe valeu, no seio de alguma crítica, o epíteto de *voyeur*, é o de rodar o filme numa unidade de lugar, num espaço fechado e de um ponto de vista que lhe permite moldar as personagens, a um olhar único (ocularização interna); sem deixar ao espectador qualquer espaço de fuga. Esta questão abre para outra ainda mais complexa, na medida em que, como diz João Mário Grilo «Hitchcock põe em perigo o lugar do espectador». Doravante, trata-se de saber se ainda há objecto-filme e espectador para o cinema ou se, gradualmente, o objecto do cinema se «transformou», silenciosamente, no próprio espectador – o lugar onde o espectador não se projecta, mas com o qual se funde, porque a existência desse espaço unitário e dos múltiplos fragmentos do tempo, dependem, em última análise, da forma como os percebemos e pensamos.

<sup>316</sup> O sublinhado é nosso.

<sup>317</sup> Subentendemos, portanto, que a referência ao «primeiro plano» ocupado pelo erotismo se refere à ênfase que a crítica deu aos aspectos mais literais da imagem do filme, como também sublinha Mário Dionísio.



«Na verdade, ali encontram esses, tudo o que há de mais autojustificativo e afinal de menos Antonioni: o amor limitado à perversão sexual, que a filosofância em voga confunde com erotismo, a droga como expediente natural e compreensível, as relações humanas enfim desembaraçadas desse velho “preconceito”, a que se chama sentimento, a crítica que faz só menção de sê-lo, e, antes de tudo, acima de tudo, a mais que bem-vinda aceitação da demissão pessoal seja sobre o que for: um espelho. Um espelho que, graças a condições fortuitas da produção industrial, autêntico, ou não, se tornou complacente e extremamente confortável: “Somos todos assim...”» (Dionísio, 2009:243).

Quanto ao momento furtivo do homicídio captado pela câmara, está também para além de qualquer indiscrição intimista, destinado a permanecer na reserva de um segredo; tal momento é o resultado de uma outra apreensão do espaço, que o nosso aparelho óptico, restringido a uma angularidade de 45 graus (o equivalente à amplitude da imagem de uma lente de 50 mm, por isso mesmo dita normal), e limitado à visibilidade da superfície das coisas, variável segundo a distância, jamais poderia alcançar, sem a ajuda da prótese.

Neste contexto, não podemos concordar com Moure (*Michelangelo Antonioni, Cinéaste de l'Évident*, 2001) para quem, todo o cinema de Antonioni procura atingir (ou acaba por chegar) (a)o ponto extremo da representação do vazio. Se o filme é a realidade na sua continuidade perceptiva (Bazin) captada pela câmara, os filmes de Antonioni são planos de inscrição do fantasma, no sentido que lhe dá Pascal Bonitzer (“L'Écran du fantasme”, 2001), de incorporação de um vestígio que não é urdido pelo sonho, mas que se constitui como dupla realidade protegida pelo ecrã, e não por detrás dele. Uma realidade inscrita, uma escrita da luz.

«Realidade projectada, o olhar projecta também a sua luz sobre o rectângulo da tela, tocando as diferenças imateriais, afundando-se num abismo ligeiro, que é uma ausência maravilhosa da “realidade” ambicionada. Entre o olho vivo do Espectador e a memória morta, fotoquímica da película, atravessada por constantes raios de luz do projector, ocorre sobre a camada fictícia do ecrã, um simulacro de união [...]» (Bonitzer, 2001:84).

Revisitando a ontologia da imagem fotográfica de André Bazin, Bonitzer sustenta que fazer um filme é enclausurar (certamente numa caixa de Pandora) um fantasma; um fantasma incorporado (deglutido pela máquina do cinema), o que significa que o cinema é um gesto de violência que não se verifica apenas na montagem (cortar, fragmentar a realidade visível), mas começa muito antes, na rodagem. Antonioni refere, a propósito da rodagem de *Blow Up*, que a maior dificuldade que enfrentou foi a de restituir, pela imagem, a violência da realidade (cf. Antonioni, 1982). Filmar é «devorar/extorquir o real» (cf. Bonitzer, 2001). A dicotomia cinema/realidade, que está em evidência em *Blow Up*, e que,

na perspectiva de Bonitzer «alimentou todas as obsessões idealistas na crítica e teoria do cinema», oculta afinal, um «fantasma de morte». Cohen-Séat estaria de acordo com esta ideia, já que o autor considera que «para fazer nascer nos pobres corações impressões vivas, para compor um fundo de recordações onde, mais tarde se irão alimentar a inteligência e o sentimento, o filme tem o poder de extrair de uma forma, o tesouro das coisas e na fonte do seu mistério» (Cohen-Séat, 1945:100). Ora, a questão cinema/realidade está, como se sabe, também relacionada com a construção do sentido, a inteligibilidade da imagem que é, segundo Cohen-Séat, uma interpretação da memória: «[...] Na medida em que um filme nos *fala*, é graças à montagem que ele pode significar. O cinema é ainda, nisto, à nossa imagem, uma imagem que é incapaz de seguir continuamente, mais do que um curto momento, os contornos do real» (Cohen-Séat, 1946:91), porque a visão do cinema é uma visão a partir do interior, continuamente interceptada pelas memórias e as emoções.

Todavia, o cinema está na realidade. Muitas das imagens de *Blow Up* são inscrições do filme na geografia do mundo, através do abandono das personagens na vastidão do espaço, como é o caso da última imagem, mas também, e sobretudo, uma inscrição das imagens no seu próprio regime. O filme é auto-reflexivo. Na cena final, Thomas é, definitivamente, deixado à sua natureza fílmica, através do afastamento progressivo da câmara, até ao momento em que a figura não é mais do que ponto na paisagem (Figura 19), fundindo-se depois com ela, isto é, com o mundo. Este é, no nosso entender, o plano matricial de um filme que fala sobre a percepção e a escala. A imagem final de *Blow Up* poderia ser o início do movimento de ampliação da câmara de Charles e Ray Eames, no filme “*Potências de De $\chi$* ”<sup>318</sup>. O referido filme é uma viagem alucinante, supostamente realizada pelo interior da matéria, nos seus limites macro e micro (o universo e o átomo), num movimento de continuidade que mostra a relação entre a imagem, a distância, o espaço e o tempo, apontando, na verdade, a sua circularidade. Quanto à ampliação das imagens fotográficas do parque em *Blow Up*, é um movimento semelhante àquele que, em “*Potências de De $\chi$* ”, leva o espectador ao interior do corpo, até ao limite atómico da matéria.

---

<sup>318</sup> O filme, sob o título original *Powers of Ten. The Relative Size of Things in the Universe and the Effect of Adding another zero* (1977), foi exibido na Fundação Calouste Gulbenkian, em Fevereiro de 2001, no âmbito da Exposição *Powers of Ten*. O filme pode ser visionado em <http://www.youtube.com/watch?v=Bi54503QBC8>.



Figura 19 – *Blow Up*, Michelangelo Antonioni, Grã-Bretanha/Itália, 1966

*Blow Up* é, portanto, um filme de passagens transparentes onde, tal como as passagens de vidro da modernidade, a que alude Walter Benjamin (1892-1940), deixam ver a paisagem onde se inserem. Na verdade, esta ideia de passagem (que na origem estabelece a passagem entre edifícios, na malha da cidade) é um traço que liga toda a obra de Antonioni, através de imagens que se repetem, palavras que reenviam para imagens de outros filmes e vice-versa. Tal como a simulação do movimento de câmara que, em “*Potências de Deixar*” leva o espectador aos limites interior e exterior da matéria, também os movimentos de enquadramento ou desenquadramento são pontes entre os filmes de Antonioni que, finalmente, desenham os trajectos possíveis homem/natureza, realidade/cinema.

A relação entre fotografia e realidade é a menor das intenções em *Blow Up*. Mas o filme foi baseado no conto “*Las Babas del Diablo*” (1959) de Julio Cortázar e, para o escritor, este era o cerne da questão. Segundo Adelaida Martinez (“*Las Babas del Diablo: Teoria y Practica del Cuento*”, 1984), Cortázar afirmou, numa conferência em Havana (“*Algunos aspectos del cuento*”, 1962), que sempre o surpreendeu o facto de os fotógrafos definirem a sua arte como um aparente paradoxo; um recorte da realidade, ao qual fixam determinados limites, mas de tal modo que «o recorte tem o efeito de uma explosão que abre, de par em par, uma realidade muito mais ampla, como que uma visão dinâmica que transcende espiritualmente o campo abarcado pela câmara» (Cortázar apud Martinez, 1984:567). A condição de *Blow Up*, cuja personagem principal, um fotógrafo profissional parece

encontrar, na superfície lisa de uma imagem ampliada, uma passagem para outra dimensão do filme (e da realidade) que se oculta na forma das coisas, na sua *gestalt*, é a partilha desta «visão dinâmica». É mesmo através dela que opera a passagem para o regime exterior das imagens. Podemos concordar com Martinez quando afirma que «o génio artístico consiste em saber escolher a conjuntura espaço-temporal que revela o instante cuja significação iluminará a realidade que representa ou simboliza» (Martinez, 1984:567).

Numa outra reflexão singular, Seymour Chatman (“The Rhetoric of Difficult Fiction: Cortazar’s *Blow-up*”, 1980) destaca que a procura de uma outra visão das coisas e do mundo, principal objectivo do filme de Antonioni, não deixa de causar estranheza, na medida em que a fotografia é a arte numa superfície lisa. Chatman questiona-se como pode alguém ver mais, se mudar o ângulo de visão e observar a realidade obliquamente. Depois, acrescenta que, na verdade, o que a imagem revela, não é um novo elemento na paisagem (o corpo de um morto) mas um novo enquadramento, um novo espaço em profundidade, uma terceira dimensão, um espaço pronto a ser habitado.

Falando da fronteira que separa o cinema da literatura – «o escritor diz, o cinema mostra» –, Bernard Pingaud (“Antonioni et le cinéma du réel”, 1960) refuta a ideia de que o cinema não pode mostrar o invisível. Para o autor, são as deambulações das personagens, movimentos que já tivemos oportunidade de comparar ao “monólogo interior”, que revelam os estados de alma que, por sua vez, traduzem uma «passagem ao vazio» que o espectador experimenta como “tempos mortos”. Em *Blow Up* «os tempos mortos são suportáveis», porque o espaço é muito mais do que o espaço visível da paisagem; é o espaço de uma errância onde tudo acaba por desaparecer, incluindo Thomas que se esbate na paisagem final, devolvido, enfim, ao seu estado de fantasma, ao seu estado de imagem fílmica, ora revelada pela luz da projecção, ora oculta numa superfície mínima da película; o fotograma.

Cohen-Séat dizia que a câmara, «mecânica escrupulosa», é o instrumento da “linguagem cinematográfica” que, com a sua acuidade, precisão e imparcialidade, *i.e.* o seu poder, «recolhe, como um espelho, as imagens dos objectos e fixa-as magicamente». Olhar onipotente que tudo vê e nada omite, a câmara jamais negligencia os movimentos por mais imperceptíveis e insignificantes que eles possam parecer. Para Cohen-Séat, a câmara limita-se a escrever o que a luz lhe dita. Esta escrita da luz está acima de qualquer suspeita, ainda que o realismo do «olho surreal» seja diferente do realismo da nossa própria visão.

«[...] Para além de um certo modo de objectividade mecânica, descobrimos a cumplicidade da luz para dar aos objectos todos os rostos que eles efectivamente têm. Estamos, por vezes, longe da abstracção, pobre e quase única, que a nossa visão concreta, ela própria, acaba por nos dar em nome das coisas. [...] Sendo as coisas reais, elas tornam-se presentes; vêmo-las, vamos conhecê-las. É o *b-a ba* do logos» (Cohen-Séat, 1946:122).

Em “Visible Traces: Documentary and the Contents of Photographs” (1999), Gregory Currie sustenta que a diferença entre a fotografia e a imagem cinemática está na capacidade que a imagem do filme tem de revelar muito mais do que o fotógrafo pode esperar, já que o filme regista não apenas as coisas fotografadas mas o seu movimento. Revisitando as perspectivas concordantes de André Bazin e Roger Scruton, Currie recupera a tese da reprodução da realidade em detrimento da sua representação, referindo que, para os autores em epígrafe, as imagens do filme são «janelas, espelhos, telescópios, [microscópios, também]: próteses da visão» (Currie, 1999:289) que expandem os seus poderes na captação de dimensões invisíveis. Currie não concorda com a similaridade entre os diferentes dispositivos referidos, mas, em contrapartida, sustenta que é possível «estabelecer um contacto epistémico, emocional e afectivo entre as coisas e as pessoas», e a fotografia parece ter, justamente, essa capacidade que, segundo o autor, está ausente da pintura, por exemplo. «[...] O filme pode afectar-nos mais do que a pintura, mas afecta-nos seguramente menos do que o testemunho directo de actos violentos ou inquietantes. O que sugere que, de algum modo, a fotografia está algures entre a pintura e a própria realidade» (Currie, 1999:289). Currie justifica esta asserção com a natureza da fotografia, enquanto traço da realidade, que remete para o realismo ontológico de Bazin. Neste caso, o traço constitutivo da realidade pode estar na «relação entre um indivíduo [um fotógrafo] e a realidade que o rodeia» (Antonioni apud Billard, 1967:54).

Mas, ainda que cumpra uma condição do realismo, *Blow Up* parece estar, na verdade, para além de qualquer estatuto de *reprodução* ou *representação*. Antonioni não reproduz, nem representa uma realidade. Antonioni recria uma única realidade; a realidade do filme que se *apresenta* como tal. A cor do filme é a sua prova de contacto, uma imagem da sua dimensão ficcional; «[...] decidi qual iria ser a cor de Londres – não para os outros mas para mim. Alterei as cores das ruas de acordo com a história, e não de acordo com a Londres real» (Antonioni apud Kinder, 1968:74). Os *raccords* lembram continuamente a condição cinematográfica das imagens: «No Centro Sperimentale ensinam-nos que nunca se deve cortar um plano durante a acção. No entanto, faço isso continuamente em *Blow Up*. [...] Corto as *frames* durante a acção fazendo justamente o que os professores do Centro

consideravam totalmente errado. [...] Procuro despoletar na audiência as mesmas sensações que o cineasta sente quando filma» (Antonioni apud Samuels, 1969:80)<sup>319</sup>. Por tudo isto, é bem possível, que o filme seja muito mais do que uma interrogação sobre o interstício traçado, entre o espaço incomensurável da realidade e o espaço recortado e perspectivado da câmara de Antonioni.

Parece-nos que William Johnson (“Literature, Film, and the evolution of Consciousness”, 1979) poderá estar certo ao afirmar que «o filme [...] representa a condição epistemológica da moderna consciência Ocidental. [...] O homem unidimensional, uma versão moderna do *Sichtbare Mensch* de Balázs<sup>320</sup>, que é, no final do filme, literalmente removido da imagem» (Johnson, 1979:34). O que, no limite, pode significar que o homem está apenas de passagem pela imagem da realidade. Na cena final de *Blow Up*, e em *L'Avventura*, entre outros filmes, é numa imagem de desaparecimento (paisagens onde os corpos se perderam ou se desvanecem) que Antonioni revela e incorpora, ainda, a consciência das limitações do *medium* artístico. Neste sentido, *Blow Up* representa, segundo Johnson, um ponto culminante na história do filme (cf. Johnson, 1979). Os limites da visibilidade, remetem, assim, para questões bem mais vastas que incluem dimensões ocultas, em profundidade, «por detrás das aparências, dos valores e das forças morais». Isto é, a revelação das dimensões possíveis das «relações entre percepção, cognição e fenómenos [*i.e.* realidade]» (cf. Johnson, 1979), num século em que o homem, «animal imperfeito», ainda é capaz de restabelecer as imagens que ele próprio destruiu (construir a ruína), operando a transformação do que ainda existe de animal em si, num resquício da sua humanidade. Um filme paradoxal, portanto que, tal como diz o próprio Antonioni, talvez seja como o Zen: quando se procura explicar, trai a sua própria natureza.

Numa das comparações estabelecidas pelos comentadores da obra de Antonioni, entre *Blow Up* e *Rear Window* (Alfred Hitchcock, EUA, 1954), George E. Toles (“Alfred Hitchcock’s *Rear Window* as Critical Allegory, 1989) defende que, em *Blow Up*, o «projecto “desconstrucionista” de revelar o “abismo” de indeterminação que se oculta por detrás das

---

<sup>319</sup> Antonioni frequentou o *Centro Sperimentale di Cinematografia*, durante cerca de três meses, em 1940, até ao momento em que é chamado a cumprir o serviço militar. Apesar da afirmação de Antonioni, que revela a relativa importância da formação do centro para a sua prática cinematográfica, Mario Verdone (Editor da Revista *Bianco e Nero*) refere o nome do cineasta, entre aqueles que frequentaram o Centro e «contribuíram efectivamente para o desenvolvimento do cinema Italiano» (cf. Verdone, Mario (1949). “The Experimental Cinema Center in Italy” in *Hollywood Quarterly* Vol. 4, No. 1, Autumn, 1949).

<sup>320</sup> O autor refere-se à obra de Béla Balázs, já anteriormente referida neste trabalho, *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Film/O Homem Visível ou a Cultura do Filme*, publicada em 1924. Balázs reclama para o filme a recuperação das capacidades expressivas do corpo visual (*sichtbare Mensch*/o homem visível), na era moderna. “Fisionomia” e “expressão facial”, “close-up” e “rosto das coisas”, “natureza e naturalismo” são elementos expressivos que fazem parte de uma “linguagem universal partilhada”; a linguagem do filme.

formas significantes é levado tão longe quanto o permite o alcance visual da câmara, e sem abandonar totalmente o domínio do visível» (cf. Toles, 1989:235). Vem a propósito lembrar a afirmação de João Mário Grilo, feita num outro contexto, sobre um outro filme, mas passível de aplicar a *Blow Up*: «[...] há uma distância que a câmara instala, um ponto de vista “impossível”, uma espécie de estranheza física, que mostra bem onde estamos e de que modo este cinema – que o tempo foi, definitivamente, particularizando – aprendeu a servir a razão através do olhar» (Grilo, 2007b:45)<sup>321</sup>.

Numa outra referência ao filme *Blow Up*, Alain Fleischer (2009a) parece estar muito próximo desta ideia. Para o autor, no filme de Antonioni, o que permite ver «o que não é visível a olho nu» é a fotografia; quem vê é o espectador posicionado pela câmara de Antonioni, mas o que o espectador vê, é, na verdade, uma imagem da imagem, isto é, objectos filmados, reflexos e autoreflexivos. Por esta razão, Fleischer conclui que *Blow Up* não é um filme sobre a realidade. Não se trata aqui de estabelecer qualquer relação entre o visível e a ilusão. *Blow Up* é um filme sobre a imagem fotográfica e cinematográfica (Cf. Fleischer, 2009a). Uma das leituras mais radicais do autor é a do efeito produtivo dessas imagens. Fleischer questiona-se se é a câmara ou a arma que «produz o cadáver», e se o corpo existirá no espaço do parque ou na superfície ampliada e granulada da fotografia. Se há um lugar heterotópico na obra de Antonioni, ele encontra-se precisamente neste filme. É o lugar exterior do cinema. No seu interior, situa-se o lugar da fotografia cuja imagem, diz Fleischer, está ligada à morte «como fixidez antecipadora ou retrospectiva do destino dos corpos representados vivos» (Fleischer, 2009a:430). No limite desta reflexão, o autor aponta o filme que assombra o cinema, quando interpelado sobre a questão da finitude: *Nuit et Brouillard*.

Detenhamo-nos agora sobre dois elementos da *mise en scène* particularmente significantes em *Blow Up*. Um dos elementos é o factor tempo, comprimido entre as duas sequências dos mimos, uma no início do filme (em que os mimos se deslocam da esquerda para a direita), outra no final do filme (em que parecem regressar de um fora de campo, desta vez da direita para a esquerda). Todo o filme se passa, na verdade, entre estes dois planos, instaurando um regime de transitoriedade que é, também, citado pela pintura do *eclipse*. Ou, utilizando uma imagem literal do regime perceptivo, proporcionado pela montagem, “*in the blink of an eye*”. Walter Murch (*In the Blink of an Eye, a Perspective on film*

---

<sup>321</sup> A afirmação está inserida num contexto de reflexão sobre o filme *Inquietude* (Portugal, 1998) de Manoel de Oliveira. Cf. Grilo, João Mário (2007c). “Detalhes sem fim” in *O Livro das Imagens*, Coimbra, Minerva, 2007, pp. 45-46.

*Editing*, 1995) diz mesmo que «é frequentemente nos extremos das coisas que mais aprendemos sobre elas: o gelo e o vapor de água revelam mais sobre a natureza da água, do que a água em estado líquido» (Murch, 1995:1). Também as imagens-limite de *Blow Up* (as ampliações máximas, o parque vazio, o silêncio que se segue ao som do vento ao passar atavés da folhagem das árvores, as cenas dos mimos, o início e no fim do filme), são marcas do tempo fílmico. O espaço-tempo de um *eclipse* que revela e oculta.

O outro elemento é o factor espaço subentendido nas imagens dentro da imagem, (as pinturas do eclipse e do deserto, nas paredes do atelier), que inscrevem outros filmes (ou o passado e o futuro) neste filme. *Eclipse* é, também, como se sabe, o título do filme de Antonioni realizado quatro anos antes de *Blow Up*. Eclipse (Do gr. *ékleipsis*, «eclipse; ocultação», pelo lat. *eclipse*, «id.») é ainda sinónimo de ausência, desaparecimento. *Blow Up* (GB/Itália, 1966) surge depois de *L'Eclisse* (Itália/França, 1962) e imediatamente antes de *Zabriskie Point* (USA/Itália, 1970), ali antecipado sob o signo da desapareição, na imagem esbatida do deserto aposta numa das paredes do estúdio (Figura 20), tal como a imagem do eclipse. O espaço e o tempo de *Blow Up* são, deste modo, o espaço e o tempo do cinema, cuja *durée* configura os limites da própria experiência. Em conformidade com esta ideia, Antonioni salienta que cada um dos objectos do filme constitui uma experiência do espectador.

«Afinal, o que faz o cineasta? Procura transmitir o que pensa, comunicar o que viu. Quanto ao [...] sentido da realidade, nem sempre é claro para nós. Poderíamos discutir durante horas um episódio ocorrido ou um objecto encontrado numa rua. O mesmo é válido para uma cena ou um objecto filmados. [...] O cineasta é apenas um homem. Muitas vezes, não há uma explicação para as imagens. São apenas visões que transiro para o ecrã. Muitas das imagens não têm [...] outra razão de ser para além delas próprias» (Antonioni apud Samuels, 1969:91).

Parafraseando William New (1970)<sup>322</sup>, numa breve referência ao jogo de ténis no final de *Blow Up*, uma parte da realidade pode estar no olho do observador, a outra na sensibilidade da percepção. Para Antonioni, o filme é uma recriação da realidade através de uma abstracção. O filme permite falar do «real presente» e «ver ou não ver o verdadeiro valor das coisas», não através da visibilidade, mas, justamente, através da extrema visualidade do filme ou, tomando como ideia de abstracção a definição de Jean Rivain (*De*

---

<sup>322</sup> Cf. New, William H. (1970). "The Mind's Eyes (I's) (Ice): The poetry of Margaret Avison" (Versão electrónica) in *Twentieth Century Literature*, Vol. 16, No. 3, Special Issue: Modern Canadian Literature (Jul., 1970), Hofstra University, pp. 185-202, disponível em <http://www.jstor.org/stable/440817> (acedido em 09 de Fevereiro de 2010).



*la Matière a L'Esprit*, 1945), através da relação do sujeito ao objecto, abstracção essa que constitui a última palavra do fenómeno da luz.



Figura 20 – *Blow Up*, Michelangelo Antonioni, Grã-Bretanha/Itália, 1966

No percurso de mapeamento das questões em epígrafe, a questão do «nascimento do espectador», enunciada por João Mário Grilo, a propósito desta mesma cena emblemática e final do filme de Antonioni é, talvez, a mais importante, na medida em que estamos já para além (ou aquém) do domínio de qualquer técnica ou tecnologia. Trata-se de “ver” o homem que “vê” o homem, e retirar dessa lição visual, um sentido. O autor sublinha ainda que o filme realabora a questão epistemológica enunciada pelos Lumière:

«[...] a criação de um homem reinventado, a partir da cisão entre o corpo e o olhar [...], num desses momentos especiais em que a designação cinematográfica deixa ver à superfície o fantasma conceptual que não cessa de trabalhar em profundidade, [...] o retrato “mais-que-perfeito” do nascimento do cinema e do nascimento do seu particularíssimo espectador, o qual se foi convertendo, através da percepção e das suas diferentes sedimentações históricas, no seu mais autêntico e fiel personagem» (Grilo, 2006a:40).

Nos filmes de Antonioni, há até, por vezes, uma enunciação da permanência do espectador; da sua aderência ao filme, como uma segunda pele (uma película do olhar inscrita na luz). *Il Grido* é, nesse aspecto, um filme transparente, na medida em que são muitos os planos em que as personagens se voltam para o interior do enquadramento, expondo totalmente o lugar do espectador que se inscreve, assim, literalmente, na imagem, em cada momento da sua projecção.

#### 6.4. *Il Grido*, a passagem: formas do espaço e da luz

Em 1916, Giorgio di Chirico (1888-1978) pintou “*A Melancolia da Partida*” (Óleo sobre tela, 68,2 cm x 52,4 cm; Tate Modern, Londres). A pintura é uma composição de planos sobrepostos, linhas, figuras geométricas (Figura 21). O último plano da pintura, em profundidade, é constituído por uma imagem de arquitectura – uma torre. No primeiro plano, surge um triângulo no interior do qual se desenham duas figuras em forma de mapas, contra um fundo azul-oceano, onde se inscrevem linhas sinuosas – trajectos. Dois anos antes, Chirico tinha concebido outra obra (“*Gare de Monparnasse*”, “*A Melancolia da Partida*”, Óleo sobre tela, 140 cm x 184,5 cm, Museum of Modern Art, Nova Iorque), onde a alusão ao momento da partida é também um reflexo dessa obsessão do pintor pela viagem. A torre de “*A Melancolia da Partida*” é, possivelmente, uma reminiscência da torre representada na pintura “*A Nostalgia do Infinito*” (1911, Óleo sobre tela, 135,2 cm x 64,8 cm, Museum of Modern Art, Nova Iorque), também de Chirico. “*A Melancolia da Partida*” poderia muito bem ser, portanto, uma síntese plástica do filme *Il Grido*. Em primeiro lugar porque há, no filme, o *recorte* de uma torre que transforma o espaço geométrico em espaço plástico. A torre é filmada de um ângulo ligeiramente contrapicado que torna visível a luz, no espaço brilhante do céu, e as nuvens. Em segundo porque, tal como a composição de linhas, formas e cores de “*A Melancolia da Partida*”, também os planos de *Il Grido* são sobreposições de traços, manchas e figuras que apontam para questões de natureza física – o movimento no espaço, a distância e a percepção –, ou metafísica – o grito como transgressão do limite do corpo físico, a ideia de horizonte da existência, a linha que separa a vida da morte, em evidência, sobretudo, na última cena.



Figura 21 – “A Melancolia da Partida” (1916)  
Giorgio di Chirico, Óleo sobre tela, 68,2 cm x  
52,4 cm; Tate Modern, Londres



Figura 22 – “La Commedia e la Tragedia” (1926) Giorgio di  
Chirico, Óleo sobre tela, 146 cm x 114 cm; Rovereto

Uma reflexão sobre o filme *Il Grido* (Italia, 1957), na perspectiva deste trabalho remete ainda para outras questões interligadas: a) a relação das paisagens exteriores com a ideia de *vanitas*, e a dos interiores com a de *natureza morta*, ambas tributárias da consciência da finitude; b) o trabalho da luz e da sombra no mapeamento de um espaço interior, de implosão; c) a dimensão metafísica decorrente do entrelaçamento das questões anteriores e que tem a sua equivalência na pintura de Chirico. Efectivamente, seria possível traçar o périplo da personagem central do filme *Il Grido*, Aldo (Steve Cochran), que começa e acaba na base de uma torre. Num dos extremos significantes do filme, teríamos, então, a pintura, (a natureza morta de Chirico “*O Sonho Transformado*”), no outro extremo, a arquitectura, (a vila “*A Nostalgia do Infinito*”), e ao centro, a escultura (o homem, “*As Musas Inquietantes*”, “*O Sonho Transformado*”, “*A Comédia e a Tragédia*”...) (Figura 22). É neste triângulo de marcação espacial, implícito na realização de *Il Grido* (Itália, 1957), que Antonioni vai “esculpir” as almas, num espaço simultaneamente físico, mas também metafísico. Esta questão é tanto mais importante, na medida em que o filme foi amplamente criticado pela sugestão nihilista – a cena final que é, frequentemente, interpretada como um gesto de suicídio –, no limite do existencialismo. Parece-nos claro que uma alusão a Chirico pode abrir para uma outra leitura do filme, que o inscreve não apenas numa interrogação sobre a dimensão física da realidade, mas numa preocupação de índole metafísica. *Il Grido* é, portanto, menos um filme

sobre um homem e uma mulher cujos caminhos se afastam, e mais um filme sobre a *luz* e a *sombra*, com todas as implicações (e.g. formais, estéticas, simbólicas, filosóficas, etc.) que a sua *mise en scène* acaba por convocar.

Tal como Chirico, também Antonioni explora a luz e a sombra, no estabelecimento de atmosferas, e na construção de um espaço plástico que «introduz *um corte*, uma fissura, no substracto abstracto que concebemos como receptáculo de todas as formas e coisas, tornando-o assim visível: quando lhe dá um suporte sensível, quando delimita a sua forma, a obra de arte converte-se numa espécie de eco, de materialização de uma ideia abstracta [...]» (Jiménez, 2005:48). Porque, o espaço plástico dos filmes de Antonioni, tal como o espaço plástico de Yasujiro ou Mario Sironi (1885-1961)<sup>323</sup>, é, de algum modo, a condição necessária da imagem de outros espaços pressupostos (e.g. geométrico, cósmico, etc.), mas que se situam no domínio mental e, por vezes, metafísico; espaços de luz, espaços do espaço onde a figura substitui a carne e estabelece uma continuidade com o fundo; espaços da mente e do pensamento, onde as paixões se volatilizam num movimento de contemplação que parece querer restabelecer o equilíbrio ecológico homem/natureza. Alan Bonfand (“Le grand métaphysicien – De Chirico”, 2008), diz a propósito de Chirico, o que também podemos dizer sobre o espaço (a geografia humana) deste filme de Antonioni: «[...] Os valores supremos desaparecem e com eles o valor do mundo» (Bonfand, 2008:218).

Energia primitiva, a luz é, como se sabe, um importante factor na organização e orientação no espaço; a luz da noite é diferente da luz do dia; a luz não é igual em todos os espaços; é a luz que marca a diferença entre interiores e exteriores. Veja-se, por exemplo, a forma como, apropriando-se da luz, os nossos antepassados pré-históricos esboçaram no interior das cavernas, as cenas captadas no seu exterior, muito provavelmente usando a luz dos archotes como sistema, quase mágico, de modelação da forma, assumindo deste modo, a preponderância da luz na arquitectura do espaço natural, bem como no mapeamento da realidade, através da distinção de uma certa *durée* – a passagem dia-noite e vice-versa; o tempo absolutamente subordinado à luz. Com a arte da iluminação, a luz deixa de ser um factor ambiental para passar a ter uma independência em relação ao espaço natural, mas também aos próprios objectos que originalmente a emitem, *i.e.* o sol e as estrelas, ou àquele

---

<sup>323</sup> Mario Sironi (1885-1961) e Yasujiro (1888-1978) são, frequentemente, associados ao movimento de *Pittura metafisica*, criado por Chirico e Carlo Carrà (1881-1966), cujos espaços visionários e idealizados das cidades italianas são mais tributários da mente e da imaginação do que da realidade física a que aludem. A representação estilizada dos objectos do quotidiano, em evidência na pintura de Chirico e Sironi, é, frequentemente, referida como factor de consciencialização de uma outra «oculta dimensão do ser», que impulsiona o retorno aos valores humanistas veiculados pela arte de Giotto di Bondone (c. 1267-1337) e Paolo Ucello (1397-1475).

que a reflecte: a lua. «A luz deixa de ser estritamente funcional: a *luz para ver*. Com o desenvolvimento científico e as inovações tecnológicas, a luz é para ser vista. Passámos de uma luz utilitária a uma luz estética. A luz tornou-se um objecto [...], um novo material para se trabalhar [...]» (Piamontese, 1993:70). Na obra de Antonioni, e particularmente neste filme, tal como em Jean-Luc Godard, por exemplo<sup>324</sup>, o filme é o domínio da luz, que a iluminação pode trair ou desvirtuar

A dimensão filosófica da luz no cinema tem o seu embrião justamente na luz própria do filme (e.g. a cor, a luz do projector, as condições de visionamento, a profundidade de campo, etc.) que subtrai o espaço e o mundo à sua temporalidade e, não existindo para ser apenas contemplada e, portanto, não sendo necessariamente visível, é visual. Esta mesma luz constitui, numa perspectiva positivista, a ligação primeira entre técnica e tecnologia. Mas a *luz-objecto* que se tornou, gradualmente, um campo de investigação relacionado com fenómenos físicos, fisiológicos e psicológicos (e.g. a suposta persistência da visão, as relações sinápticas e outros de natureza psicofísica e neurológica, etc.), tem nos filmes de Antonioni, uma outra dimensão. A luz é um registo inefável que se traduz numa fotogenia das almas ou dos lugares, evidenciada pelas relações entre os corpos, os objectos e o mundo consubstanciado nos seus elementos – a terra, o ar, a água e, até, o fogo *per se*, ou na metáfora do sol. Em *Il Grido*, as personagens são, simultaneamente, espectadores da paisagem e do ambiente que os envolve; são figuras que olham a terra numa pintura dentro do filme e, como tal, partilham essa mesma luz; reflectem-na, absorvem-na. São, em última análise, *figuras de luz*.

Num contexto histórico-científico, a compreensão dos processos ópticos e perceptivos da luz permitiu compreender as ilusões e a sua efectiva relação com as imagens captadas a partir do espaço, por exemplo. É assim que surge uma nova concepção de imagem do mundo, em que a sobreposição da visão com o pensamento, origina a «visão da mente». Identificam-se e decodificam-se, ainda, todas as complexas questões da «transformação» dos objectos segundo o ponto de vista ou a direcção da luz. A ciência permitiu, deste modo, uma nova visão da matéria e do universo com base na questão da luz (ou do seu rasto) que permanece na distância, após o desaparecimento do seu objecto, abrindo as portas às teorias físicas do espaço-tempo, âncora ou motor de questões outras como a velocidade da luz, os buracos negros (com as concomitantes questões dos «buracos

---

<sup>324</sup> Veja-se o filme *Passion* (França, 1982) de Jean-Luc Godard, o filme-manifesto do autor sobre a questão luz/iluminação no cinema.

de verme», horizonte dos acontecimentos e mundos paralelos; que não encontram quaisquer precedentes nos processos de imaginação anteriores).

A mesma compreensão física da luz enquadra algumas das análises do filme *Blow Up*, mesmo as mais díspares, quer se trate de estabelecer uma relação entre objecto e realidade, quer se trate de perceber a realidade e dinâmica dos *media* (fotografia ou cinema). Mas é também esse mesmo conhecimento que permite a analogia de *Il Grido* com a ideia de espaço plástico. *Il Grido* é, efectivamente, um filme onde a escala tonal do brilho e intensidade da luz se traduz em múltiplos cinzentos, numa amplitude infinita compreendida entre o branco quase absoluto de algumas superfícies – e.g. as paredes, a bandeira hasteada por Andreina (Lynn Shaw), os pontos de luz dos candeeiros da cidade ou os faróis de um automóvel na escuridão –, e o preto do casaco de Irma (Alida Valli) ou de certas zonas de interior parcamente iluminadas. É importante salientar que a arquitectura do espaço de *Il Grido* é sustentada justamente pela opção da luz; os espaços difusos, frios e como que misteriosos moldados pelo nevoeiro, os céus nublados que permitem contrastes vivos da cor (neste caso P/B), as profundidades de campo, delineadas por linhas de fuga literalmente inscritas pela luz.

Num primeiro nível, o espaço do filme *Il Grido* é uma arquitectura a 4D: Três dimensões no plano, construídas pela *mise en scène*, o enquadramento, a posição da câmara e a lente, mais uma dimensão de *durée* que se constitui na envolvimento do cineasta (o tempo de duração do plano, a continuidade ou descontinuidade, o encadeado ou a fusão) ou do observador, e a influência de tudo isto na disposição emocional do espectador. A composição do plano comporta três dimensões geométricas, mas também plásticas, – 1º plano, plano médio, plano de fundo –, em que o movimento (uma acção) ocorre, frequentemente, na linha do horizonte, um ponto de fuga que atrai o olhar do espectador para o interior da imagem, tornando “invisível” o primeiro plano (Figura 23).



Figuras 23 e 24 – *Il Grido*, Michelangelo Antonioni, Itália 1957

As personagens surgem, muitas vezes, de costas para a câmara<sup>325</sup>, também elas arrastadas por esse movimento centrípeto do cinema, em torno da acção que decorre no fundo da imagem, como no caso do combate de boxe em que Aldo (Steve Cochran), indiferente à presença da câmara, observa a cena. O espectador olha o lugar da câmara que observa Aldo que olha a cena. Há, portanto, uma imagem contínua que mostra a imagem do cinema; a porta é o ecrã transparente através do qual Aldo vê o espectáculo, tal como transparente é o ecrã através do qual Rosina (Mirna Girardi) olha a câmara, e nos olha, na cena da estação de serviço gerida por Virginia (Dorian Gray) (Figura 24). Em *Il Grido*, o campo/contracampo é substituído pelo movimento das próprias personagens no interior do plano ou pela rotação da câmara em redor das mesmas. Há uma opção contínua de enquadrar as duas personagens no plano, o que impede qualquer identificação do espectador com as personagens. O cinema rompe totalmente o “contrato” com o espectador, abrindo o seu lugar na imagem, e afirmando, deste modo, a sua total autonomia da realidade. O filme regressa, enfim, ao lugar do cinema, permitindo-se, no entanto, essa estreita relação de actualização do virtual...

Há mesmo uma imagem que revela a natureza cinematográfica de *Il Grido* e, talvez mesmo a sua dimensão de tragicomédia chapliniana, a cena quase burlesca do desacato na rua, em que Aldo se envolve para defender Andreina arrastada por um grupo de homens embriagados. A cena está marcada por dois elementos fílmicos e cinematográficos fundamentais: o cartaz do filme “*The Kid* (EUA, 1921) de Charlie Chaplin (1889-1977), na parede em plano de fundo, e o surgimento de um polícia na esquina da rua, no final da cena do desacato, que é, como muito bem sabemos, uma personagem (quase) permanente nos filmes de Chaplin (Figura 25).

---

<sup>325</sup> Cinco anos depois, Jean-Luc Godard irá repetir este gesto de subversão da posição da câmara em *Vivre sa Vie: Film en Douze Tableaux* (França, 1962), no período da *Nouvelle Vague*.





Figura 25 – *Il Grido*, Michelangelo Antonioni, Itália, 1957

A possível referência a uma arquitectura do espaço plástico, plano e surrealista, da pintura de Chirico, nas imagens transfiguradas da cidade habitada pelo cinema, em consonância com o espaço dinâmico da *mise en scène* de Antonioni, acentua as diferenças entre o meio natural e o meio humano transformado. O que, em última análise, é a afirmação do estatuto da imagem como criação de um mundo. Não há lugares de representação. Há lugares de um «Homem Imaginado» porque, como diz João Mário Grilo: «[...] o cinema soube fechar dentro de si uma certa humanidade e, também, a sua memória, tornando-a, por assim dizer, imortal» (Grilo, 2006a:9).

O movimento de realização de *Il Grido* é um gesto de mapeamento do espaço geográfico mas também mental; as imagens solitárias e frias de inverno; o regresso a casa e o alheamento da realidade social (Aldo caminha contra a multidão e não com ela), as árvores nuas que rodeiam a casa, nos primeiros planos; as vilas sob o nevoeiro, enfim, paisagens-monumento, lugares da memória e do desaparecimento. As imagens de *Il Grido* são traços de uma arquitectura do espaço fílmico, em que as personagens são esculturas nessas mesmas paisagens da memória. *Il Grido* é um filme sobre os espaços do tempo. É um filme que mostra o tempo congelado e sepultado nos espaços da paisagem. O nevoeiro é uma *patine* que reflecte a paisagem do passado, onde se encontram suspensas as

memórias. Em Chirico, a sombra é, também ela, um elemento constitutivo da memória que produz um efeito de melancolia sobre o espectador. A sequência que melhor reflecte o estatuto de memória das imagens de *Il Grido* é o *travelling* de acompanhamento de Rosina quando esta corre em frente, encontrando-se, subitamente, a circular entre os loucos que parecem surgir do nada, em plena paisagem deserta da planície italiana da região do Pó. Esta sequência não é, certamente, alheia ao filme da memória de Antonioni, das suas primeiras “imagens”, jamais filmadas, mas gravadas para sempre na mente do cineasta. No texto “Faire un film c’est, pour moi, vivre” (1959) Antonioni relata a experiência que marcou, para sempre, o seu modo de filmar, relembrando a primeira vez que olhou através do visor de uma câmara Bell & Own de 16 mm, num asilo de alienados, onde decidira filmar um documentário sobre a loucura.

«[...] Posicionámos a câmara, preparámos os projectores, dispusemos os loucos em conformidade com a ideia prévia da *mise en scène*, acto a que eles obedeceram com humildade e atenção. [...] Finalmente, dei ordem para ligar os projectores. A cena foi subitamente inundada de luz. Por momentos, todos ficaram imóveis, petrificados. Desde então jamais vi no rosto de um actor uma expressão de um medo mais profundo, diria mesmo, total. Foi apenas um instante. Depois, eclodiu uma cena indescritível. Os loucos começaram a contorcer-se, a gritar e a rolar por terra [...]. Num instante, a cena transformou-se numa caverna infernal. [...]. Éramos nós, agora, que ficávamos petrificados perante o espectáculo» (Antonioni, 1959b:16).

Antonioni mostra bem, nesta descrição e na sua conclusão, o quanto o cinema nos coloca perante o homem na sua plena humanidade. Esta é, ainda, uma afirmação clara do «nascimento do espectador» preconizado por João Mário Grilo, mas, também, um reconhecimento da extrema transparência das imagens em relação ao que permanece oculto na superfície, e cuja visibilidade, tal como no conto de Edgar Allan Poe (1809-1849)<sup>326</sup>, se transforma, por vezes, em cegueira. João Mário Grilo resume bem a ideia, no texto “Ossos de nós” (2007), ao sublinhar que o grande cinema é aquele que utiliza a técnica e a tecnologia e não o que é utilizado por elas. Só então eclode essa «[...] espécie de clarão que revela qualquer coisa de surpreendente na realidade que nos é mais próxima. Dir-se-ia, então, que tal como nos filmes Lumière, o cinema cumpre a sua mais importante “missão”,

---

<sup>326</sup> Referimo-nos aqui ao conhecido conto do escritor *A Carta Roubada* (*The Purloined Letter*, 1844) publicado pela primeira vez em *The Gift: A Christmas and New Year's Present for 1844*, e incluído na colectânea *Tales by Edgar A. Poe*. O conto está traduzido em português, tendo sido já publicado por diversas editoras. Cf. Poe, Edgar Allan (1844). “The Purloined Letter” in *The Complete Illustrated Works of Edgar Allan Poe*, London, Chancellor Press, 1994, pp. 319-333.

que é a de nos converter em espectadores privilegiados do espectáculo do mundo» (Grilo, 2007c:23)<sup>327</sup>.

Voltando ao plano-sequência de Rosina, a sua estranheza e o seu receio são espelhos da nossa própria surpresa perante a suspensão do tempo revelado, nesse súbito deambular da criança por entre os corpos errantes, e experimentado por nós de uma forma indescritível. Em *Il Grido*, os espelhos físicos ou metonímicos são, aliás, superfícies constantes e, por vezes, literais. As mulheres surgem todas elas, em algum momento, reflectidas em pequenos espelhos, superfícies translúcidas ou emolduradas, enquadradas por elementos arquitectónicos. Quanto a Aldo, há um momento essencial em que a câmara e, no limite, o espectador, constitui o seu “espelho”, mas também o seu “confessionário”; o momento em que, alheado de Andreina numa praia deserta, Aldo, em plano médio frontal, inicia o “monólogo” (não numa *voz off* mas numa *voz in*) verbalizando a sua recordação de Irma (Alida Valli), e contando a sua versão do filme, dentro do filme (Figura 26).



Figura 26 – *L'Eclisse*, Michelangelo Antonioni, Itália, 1957

Tal como em *Memento*, *Zerkalo* e *Close Up*, também em *Il Grido* parece haver uma interrogação constante sobre o *eu*, uma procura consubstanciada num trajecto, aqui quase

---

<sup>327</sup> A citação em epígrafe é o início de uma reflexão do autor a propósito do filme *Ossos* (Portugal, 1997) de Pedro Costa.

em forma de *road movie*, que começa e acaba na mesma cidade, num mesmo ângulo picado sobre a praça; num olhar vertiginoso, subitamente consumado na queda. A questão remete, como é evidente, para outra, já implícita na abordagem de *Memento*, (Christopher Nolan, EUA, 2000); a metáfora da *finitude*. Os filmes de Antonioni reenviam, com alguma regularidade, para a ideia de limite da existência. Não é a questão da morte, *tout court*, que parece interessar a Antonioni. Mas a questão da *vanitas*. Daí a composição frequentemente assimilada à natureza-morta, nos espaços nus e frios, nas paisagens desertas. Há mesmo duas imagens literais desta ideia; a queda das árvores, uma cortada, outra arrancada à terra pelos homens. A rima com a *natureza-morta* é, pois, mais um dos traços da dimensão plástica da imagem, em Antonioni, a juntar ao trabalho da luz efectuado por Gianni di Venanzo (1920-1966). É nessas formas do espaço e da luz que Antonioni opera o primeiro momento da passagem do exterior (paisagem, natureza) para o interior (o homem, a alma), mas também do exterior que é o mundo (consubstanciado num fora de campo) para o interior do filme (o campo, frequentemente em plano-sequência e com escassos contra-campos), posicionando o cinema na calha da passagem da modernidade para a pós-modernidade.

O que os críticos da época designaram por «neo-realismo interior», a propósito de *Il Grido* (Itália, 1957) é a demanda de dimensões pímordiais associadas à existência ou, citando Antonioni, uma procura da expressão das questões: «O que é que move e atormenta o homem moderno? Que ecos têm no ser humano os acontecimentos do mundo?» (Antonioni, 1959:18). São essas mesmas questões, com uma certa ressonância na afirmação: «a nossa existência desenrola-se no espaço em vez de acontecer no tempo: vivemos mais para o mundo exterior do que para nós; falamos mais do que pensamos; “somos agidos”<sup>328</sup> em vez de agirmos» (Bergson, 1909:178), que impelem decisivamente este filme para os domínios da *durée* e da consciência – «Agir livremente é recuperar o domínio de si próprio, é reintegrar-se na pura *durée*» (Bergson, 1909:178) – e, talvez, para uma certa eternidade, mas também, para o “futuro”, que constitui a nossa própria contemporaneidade, ou, como lhe chama Jacques Aumont (“*Moderne? Comment le cinéma est devenu le plus singulier des arts*”, 2007), para uma «segunda modernidade».

Aumont procura explicar o carácter de modernidade do cinema, bem como a tendência gradual para a sua «transformação» num cinema «contemporâneo». «O cinema já não é moderno. [...] Tal como a arte em geral, o cinema tornou-se simplesmente “contemporâneo” – substituição de um epíteto por outro que não o torna mais

---

<sup>328</sup> «Nous “sommes agis” [...]» no original (cf. Bergson, 1909).

transparente» (Aumont, 2007:95) e coloca, até, dois problemas relacionados (Aumont, 2007:96); por um lado, o filme pode funcionar como uma obra de arte no sentido da crítica – o cinema como arte contemporânea é uma questão estética –, por outro, enquanto herdeiro de outras artes, ele não pode desenvolver-se como «arte contemporânea» – o cinema inscreve-se numa dimensão histórica<sup>329</sup>. Tal é a «ambiguidade do cinema, nos dias de hoje, no momento da sua anexação galopante pelo museu de arte contemporânea» (Aumont, 2007:98). Concluindo que, no caso do cinema, a questão da modernidade é inseparável da questão da arte, Jacques Aumont, argumenta que a sua modernidade no século XX foi, justamente, a possibilidade de «reconquista da aura, pela mesma arte que a fizera desaparecer», isto é, a “fotografia do cinema”, a sua luz. Aumont reconhece esse propósito comum a todos os cineastas modernos. Essa terá sido a proposta de Rossellini, Welles, mas sobretudo Antonioni «[...] e todos os seus sucessores modernistas [...] [para quem] “a arte não é a simples reprodução de uma dada realidade existente. Não é imitação mas descoberta da realidade» (Aumont, 2007:118). Sublinhando que a linguagem e a ciência são «abreviações do real», Aumont contrapõe-lhes a arte como «intensificação do real», movimento que constitui, segundo o autor, o projecto central do século do cinema.

À luz da modernidade, em que a percepção foi intensivamente moldada e modificada pela tecnologia, o cinema é um retorno à *aisthetikos* (do gr. *Aisthanesthai*, perceber) grega, numa acepção de “sentido da percepção” e, portanto, uma relativização das questões do belo. É de uma autenticação que se trata. Ainda que a sua essência possa ser de índole fotográfica, o cinema não é apenas uma simples reprodução mecânica do mundo. Nesta ordem de ideias, e no caso particular do cinema de Antonioni, o filme recupera e conserva traços essenciais da realidade, constituindo-se, no entanto, como obra que reflecte apenas a imagem de si própria. Enquanto espaço fundamentalmente criado pela luz e a sombra, as linhas e as formas, ou simplesmente configurado pelos “vazios” da sua ausência, em articulação com o subsequente espaço cinematográfico, o filme pode constituir-se como um registo da dimensão fotográfica referida em epígrafe, que marca a diferença da primeira modernidade, operando, no entanto, a passagem para a «segunda modernidade», em três níveis, de que fala Aumont. Isto é, já não estamos perante um olhar sobre o passado, nem perante «uma utopia ou um sonho de um futuro longínquo ou

---

<sup>329</sup> Aumont sublinha que a expressão “arte contemporânea” tem, no mínimo, quatro significados: «1º, remete para o momento presente (que se dissipa incessantemente); 2º, é um gesto de liberdade em relação a um passado que deixa de ser necessário retomar ou criticar; 3º, é inaugurada a partir de um evento fundador, mas fora de um sistema tradicional; e, 4º, é constituída pelas obras das quais não se pode falar de forma *naïf*, mas somente de um ponto de vista desde logo competente, técnico, erudito.» (Aumont, 2007:95).

indefinido. A modernidade hoje, é uma *vigilância frágil* (para citar de novo Barthes sobre Antonioni): uma acentuação do futuro próximo, aquele que está já no presente» (Aumont, 2007:120); Antonioni é um dos cineastas que enfrentam a necessidade das transformações técnicas e tecnológicas que transformam o cinema. É o caso dos seus filmes *Il Deserto Rosso* (Itália/França, 1964), *Il Mistero di Oberwald* (Itália, 1980) ou do filme *Close-Up* de Abbas Kiarostami (Irão, 1990); por último, o facto de o cinema se transmitir em detalhes que ligam «trajectos e percursos», «momentos a outros momentos», dá a esta «segunda modernidade», a «crença no novo, mas ao mesmo tempo a consciência do futuro» e a arte da tradição.

Em suma, para Jacques Aumont, «o cinema não terá sido em vão a mais moderna das artes modernas» (cf. Aumont, 2007), na medida em que o longo périplo da sua transformação constitui, na verdade, um retorno às questões fundamentais da existência mediadas pelo mundo e os seus espelhos<sup>330</sup> consubstanciados nos espaços múltiplos da arte. Acresce ainda o facto de a contiguidade dos espaços do filme e do espectador (aparentemente invioláveis e não cambiáveis) ser constituída por um espaço virtual criado pela montagem. A montagem é o tijolo, o fio que une os espaços. Mas a montagem é muito mais do que uma operação técnica de pós-produção. A montagem envolve a própria ideia de cinema, na sua abrangência de uma dimensão mnésica. Jean-Pierre Oudart chamar-lhe-ia ponto de *suturação*<sup>331</sup>, Raymond Bellour situa esse espaço *entre-imagens*. Bergson falara de uma imagem virtual, em que o objecto se pode ver mas também tocar e agir sobre nós, como nós agimos sobre ele, porque o filme, tal como todo o objecto, é actual. «A imagem é virtual, e ainda que semelhante ao objecto, incapaz de fazer o que ele faz. À medida que se desenrola no tempo, a nossa existência actual duplica-se numa existência virtual, numa imagem em espelho» (Bergson, 1908:144). A memória é o virtual da matéria. É a ideia de que cada momento da nossa vida oferece dois aspectos: actual e virtual, percepção por um lado e recordação/memória, por outro.

---

<sup>330</sup> «Há no mistério do cinema moderno, uma questão fundamental colocada ao cinema, mas também ao mundo (já que o cinema, nesta ideologia e suas teorias, não é mais do que o espelho do mundo) e, por fim, ao espírito humano (porque o espelho não tem qualquer interesse e quase não tem existência sem uma consciência que aí se olhe)» (Aumont, 2007:16-17).

<sup>331</sup> A *sutura* representa a clausura do enunciado cinematográfico na relação que estabelece com o tema filmico. O espaço da sutura é o lugar ausente, ocupado pontualmente pelo espectador. No artigo “La Suture” publicado nos *Cahiers du Cinéma* n.ºs 211 e 212, (Abril e Maio de 1969), Oudart refere-se à forma de articulação (montagem) cinematográfica utilizada por Robert Bresson (1901-1999) em *Pickpocket* (França, 1959) e *Procès de Jeanne d’Arc/The Trial of Joan of Arc* (França, 1962). O texto foi reeditado em AAVV (2001). *Théories du Cinéma*, Paris, Cahiers du Cinéma, 2001, pp.59-79. Uma tradução inglesa de Kari Hanet, publicada originalmente sob o título “Cinema and Suture” na revista *Screen 18*, em 1978), pode ser consultada em [http://www.lacan.com/symptom8\\_articles/oudart8.html](http://www.lacan.com/symptom8_articles/oudart8.html) (acedido em 23 de Outubro de 2009).

No caso do cinema, toda a virtualidade das imagens fílmicas se joga na imbricação necessária entre o espaço do filme, o espaço do autor e o espaço do espectador subjacente ao movimento, que é, como já se disse, sobretudo um movimento do pensamento. Detenhamo-nos, portanto, na ideia de Bergson, para perceber o que se entende por «desenho imóvel do movimento», hipotético traçado dos lugares que o cinema estabelece, filme após filme, mais do que o próprio movimento. A ideia do desenho imóvel do movimento convém a uma ideia de imagem fílmica como *expressão* da vida, do mundo e do espírito – o esboço do vestígio da arte na natureza e vice-versa, a que Martin Kemp<sup>332</sup> chama «estruturas intuitivas». É claro que essas estruturas são bem mais fáceis de identificar nas formas fixas das artes visuais, como a pintura, a escultura ou a arquitectura. Mas também no cinema, e justamente porque o filme é uma forma de arquitectura e de ordenamento do espaço, há traços incontestáveis de «estruturas intuitivas» que se traduzem em imagens de ordem ou desordem do mundo e da nossa percepção.

No caso de *Il Grido*, podemos, talvez, dizer que o filme é um *pensamento em acção*, um *varrimento da paisagem* pela aragem do *tempo*. Tal como o sudário e a verónica inscrevem a matéria da criação – o sangue é uma marca de identidade e, pela via da genética, a vida em potência –, o filme, que talvez possa ser considerado uma metonímia, um «sudário» do mundo e da humanidade<sup>333</sup>, inscreve o que, pela sua natureza e abstracção, não tem corpo equivalente no real, o que não é nem pode ser *res extensa*: o movimento do pensamento, “espaço rizomático”<sup>334</sup>, virtual e poético, no limite, porque «a mente do poeta, assim como

---

<sup>332</sup> Como se sabe Martin Kemp, historiador de Arte e investigador consagrado na área das Artes Visuais, tem procurado uma certa «continuidade na cultura visual», defendendo a existência de uma «intuição das estruturas e das morfologias» muitas vezes evidente na regularidade das formas, que é comum ao cientista e ao artista, e cuja origem radica numa herança natural, e portanto, biológica, também comum. Kemp considera ainda que, uma das diferenças entre arte e ciência é que, os artistas, por vezes, não têm consciência dessas «estruturas intuitivas». Numa conferência proferida, em Portugal, a 18 de Maio de 2009, no âmbito do ciclo de conferências sob o tema *A Arte antes e depois da Arte, No Ano da Inauguração do Museu do Cão* Martin Kemp defendia, justamente, esta ideia interrogando-se e interrogando-nos sobre os limites de tal intuição: Onde começa? Onde acaba? Martin Kemp referiu então como exemplos claros das «estruturas intuitivas» a utilização recorrente de «dobras», das formas provocadas pela queda dos corpos na água – “*splash*” – dos «fluidos» e do arco-íris, dando exemplos concretos na Pintura (Jackson Pollock, Giovanni Bellini, Leonard Da Vinci), na Arquitectura (Frank Gehry), etc. Mas, o que é importante, neste caso, é o facto de Kemp referir claramente a *ambiguidade* e a *consciência*, como factores de *distinção* e *distanciação* entre arte e ciência, sem que isso implique, obviamente, um «objecto» diferente, mas justamente o mesmo «objecto», cujo elo é, fundamentalmente, o homem.

<sup>333</sup> Justificando a afirmação de que «a fotografia beneficia de uma transferência da realidade da coisa para a sua reprodução» André Bazin explica a necessidade de «introduzir uma psicologia da *reliquia* e da “*recordação*”», já que, também elas, beneficiam igualmente desse processo de transferência de realidade, que remonta à múmia egípcia. Acrescenta ainda que «o Santo Sudário de Turim realiza a síntese da reliquia com a fotografia» (Cf. Bazin, 1985:14).

<sup>334</sup> Do gr. *rhízoma*, «tufo de raízes». A nossa referência remete, no entanto, para a reflexão sobre o conceito de *rizoma* em Deleuze, Gilles e Guattari, Félix (1980). *Mille Plateaux, Capitalisme et Schizophrénie* 2, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980, pp. 9-37. No capítulo de introdução à obra, Deleuze e Guattari começam por

em certos momentos decisivos a mente do cientista, funciona de acordo com um procedimento de associações de imagens que é o sistema mais rápido de associar e escolher as infinitas formas do possível e do impossível» (Calvino, 1990:111).

Veja-se, por exemplo, o filme *Amore in Città*, um episódio sobre o tema “suicídio” (*Tentato Suicidio*) proposto a Antonioni por Zavattini<sup>335</sup>, em que o cineasta filma nos *lugares* onde as suas «personagens» tinham tentado suicidar-se. Sobre essa experiência refere Antonioni: «O que era arrasador era fotografar aquelas pessoas nos locais onde tinham tentado suicidar-se. Uma das raparigas, a que tinha saltado para o Tíbre, desmaiou durante a reconstituição» (Antonioni apud Fonseca, 1985:37). As memórias, tal como a consciência, plasmam-se continuamente nesse espaço outro, que pode ser um mundo suspenso e aprisionado, seja nas cidades imaginadas (e cinematográficas) de Italo Calvino<sup>336</sup>, seja na imagem (in)visível da cidade que percorremos todos os dias, com as suas ruas (in)alteradas, imagem essa que se ajusta mentalmente, passo a passo, às micro-alterações que, com a sedimentação da memória, a transformam gradualmente numa outra-mesma cidade construída por camadas de imagens que coexistem - e se olham, até! Esse é o sortilégio do filme. Tal como o *spiritus phantasticus* de Giordano Bruno, invocado por Italo Calvino – esse «*mundus quidem et sinus inexplebilis formarum et specierum* (um mundo ou um golfo, nunca saturado, de formas e de imagens)»<sup>337</sup>, «poço sem fundo» a partir do qual «a fantasia do escritor atinge formas e figuras» (Calvino, 1990:111,118), o filme é uma solução visual

---

definir o conceito de rizoma com referência à sua etimologia: «o rizoma em si, pode adquirir formas muito diversas, desde a sua extensão ramificada em todos os sentidos até à sua concretização em bolbos e tubérculos.» (Deleuze e Guattari, 1980:13), mas aplicam depois o conceito, de uma forma complexa – e até rizomática! –, à questão da linguagem, segundo seis princípios: conexão, heterogeneidade, multiplicidade, ruptura «asignificante», cartografia e decalcomania. Como já referimos, anteriormente, a questão da *desterritorialização* foi trabalhada por Gregory Flaxman, entre outros, na obra *The Brain is the Screen, Deleuze and the Philosophy of Cinema*, London, Univeristy of Minnesota Press, 2000.

<sup>335</sup> Alguns críticos, nomeadamente M. Fonseca (1985), consideram que esta proposta surge, por ser do domínio público a admiração de Antonioni por Pavese, em cujos romances, o suicídio é tema obsessivo. «Seguindo o método da livre indagação [...] Antonioni [...] dizia-nos que também a arte como espelho de conteúdos ainda a organizar ideologicamente em todas as ramificações históricas, sociais, filosóficas, religiosas, pode encontrar uma função vital sua, quando situa no centro do próprio discurso situações sentimentais que revelam os impulsos profundos, ainda fugazes para a razão [...]» (Renzi, 1968:23). O episódio foi maltratado pela crítica, contribuindo para a generalização da ideia de Antonioni como “cineasta maldito”.

<sup>336</sup> Entre os filmes não realizados de Antonioni, o projecto denominado *Gelosia* inspirava-se justamente no conto *Guidatore Notturmo*, de Italo Calvino (1923-1985). «A história deveria estruturar-se a três níveis – realidade, memória, imaginação – cada um deles permitindo a Antonioni a utilização de cores de fundo diferentes, prevendo-se o uso de câmaras de televisão, na rodagem. Tal como o anterior [*Partire e Morire*] também este projecto se frustrou. Estava escrito que seria Oberwald a inaugurar o novo processo» (Fonseca, 1985:82).

<sup>337</sup> Para sermos mais exactos, a referência a Giordano Bruno, encontra-a Calvino no ensaio de Jean Starobinski *O Império do Imaginário* inserido no volume *La relation critique* (Gallimard, 1970), que veicula a ideia da «imaginação como comunicação com a alma do mundo» (cf. Calvino, 1990:108).



determinante que pode «decidir situações que nem as conjecturas do pensamento nem os recursos da linguagem conseguirão resolver» (Calvino, 1990:110). Isto é, o filme pode constituir-se como instrumento de um saber, e processo de «identificação da alma do mundo», poderes que Calvino reconhece à imaginação que, por sua vez, é inteiramente tributária da visualidade, com todas as consequências que esse reconhecimento projecta em todas as artes visuais.

Em *Seis propostas para o próximo milénio* (1990), Italo Calvino destaca a «visibilidade»<sup>338</sup> como um «valor a salvar» neste milénio (o texto foi escrito em 1985), perante a incerteza, gerada pela «civilização das imagens», relativa à possibilidade de perdermos o poder de evocar imagens *in absentia*. Calvino sentia tal poder ameaçado numa «humanidade cada vez mais inundada pelo dilúvio das imagens pré-fabricadas» (cf. Calvino, 1990:112). A memória visual do indivíduo, que antes se limitava ao património das experiências directas e a um conjunto de imagens reflexas da cultura, está hoje «coberta de pedaços de imagens, como um depósito de lixo, onde é cada vez mais difícil que uma figura entre muitas seja capaz de ganhar relevo» (Calvino, 1990:112). É perante este cenário, em parte criado pela televisão, que Calvino considera urgente uma «pedagogia da imaginação» que ensine a controlar a visão interior, impedindo-a de sufocar com a multiplicidade de imagens que devem cristalizar-se de uma «forma icástica»<sup>339</sup>, *i.e.* natural, permitindo-lhes que representem a própria existência.

«Se incluí a Visibilidade na minha lista de valores a salvar é para advertir do perigo que corremos de perder uma faculdade humana fundamental: o poder de focar visões de olhos fechados, de fazer brotar cores e formas a partir de um alinhamento de caracteres alfabéticos negros numa página branca, de *pensar* por imagens» (Calvino, 1990:112).

---

<sup>338</sup> Em 1984, Italo Calvino (1923-1985), considerado um dos maiores escritores italianos contemporâneos, foi convidado pela Universidade de Harvard a preparar as *Charles Eliot Norton Poetry Lectures*, um ciclo de seis conferências que decorrem durante um ano lectivo. Calvino deveria apresentar essas conferências no ano lectivo de 1985-1986. Realizadas pela primeira vez, em 1926, as «Norton Lectures» foram confiadas a personalidades como T. S. Eliot (1888-1965), Jorge Luís Borges (1899-1986) e Octávio Paz (1914-1998), entre outros. Eram propostas, pela primeira vez, a um escritor italiano, mas quis o destino que as não pudesse cumprir. No entanto, sete das conferências preparadas (o escritor teria a intenção de fazer oito lições e não seis como era habitual) sob o tema “*Alguns valores literários a conservar no próximo milénio*” estavam praticamente concluídas à data da sua morte, com excepção da última. “*Visibilidade*” é a 4ª conferência. Os textos foram publicados sob o título “*Lezioni Americane – Sei proposte per il prossimo millennio*”, em 1990. Encontram-se traduzidas em português numa edição da Editorial Teorema, datada de 2002.

<sup>339</sup> O termo «icástico» (Do gr. *eikastikós*, «representativo») significa natural, sem artifício, mas pode também significar «imitação artística, que tem por objecto as acções e as coisas que de facto existem», o que remete para a virtude da grande pintura segundo Da Vinci, para quem toda a representação (que é, como o próprio pintor dizia, “cosa mentale”) deve ser feita a partir da própria natureza.

É evidente que, apesar dos exemplos da literatura – entre algumas referências à pintura –, a reflexão de Calvino a propósito da *visualidade* é um *manifesto* pelas artes em geral, incluindo o cinema que, como se sabe, era uma das paixões do autor<sup>340</sup>. Na nota de apresentação das conferências referidas em epígrafe, Calvino marca mesmo essa intenção ao escrever que a literatura italiana considera, muitas vezes, todas as actividades artísticas num único contexto cultural; «[...] para nós é perfeitamente natural que na definição das «Norton Poetry Lectures» o termo «poetry» seja entendido em sentido lato, de modo a compreender também a música e as artes visuais [...]» (Calvino, 1990:13).

Em suma, consciente da dificuldade em estabelecer uma ordem de precedência perante a *imagem visual* e a *expressão verbal*, e inclinando-se pela prioridade da «imaginação visual» – «a única coisa de que tinha a certeza era a de que, na origem de todos os [...] contos havia uma imagem visual» (cf. Calvino, 1990:108) –, Calvino utiliza, finalmente, a metáfora do quadro – nos seus espaços, portanto – para referir a dialéctica homem-imagem-mundo. «Numa galeria de quadros, um homem contempla uma paisagem de uma cidade e esta paisagem abre-se para incluir também a galeria que a contém e o homem que a observa» (Calvino, 1990:118). Esta imagem dada pelas palavras de Calvino foi traduzida muito antes pelos filmes de Antonioni, nomeadamente na cena de exposição mural das fotografias de Thomas, em *Blow Up*, e nas múltiplas cenas de *Il Grido*, em que as personagens traçam, pelo movimento de rotação em direcção ao interior do filme, a abertura do cinema para o seu próprio caminho de autonomia e fechamento sobre a arte das imagens (Figura 27).

Efectivamente, e retomando a reflexão sobre o filme de Antonioni, *Il Grido* é um quadro impiedoso de uma paisagem indiferente à passagem tormentosa do homem pelos seus espaços e tempos. Filme de planos gerais e picados (a partir da torre), dominados por densas e melancólicas cortinas de nevoeiro que tornam os lugares opacos, *Il Grido* é o filme onde a figura humana perde toda a imponência e protagonismo. É um filme onde a escala remete a figura humana para a sua singular insignificância, perante a incomensurabilidade dos espaços e a irredutibilidade do tempo. A paisagem é o único e verdadeiro monumento, o lugar da memória por excelência, uma paisagem não do desaparecimento – como por exemplo, a paisagem de *Nuit et Brouillard* – mas da aparição; a imagem dos loucos, provenientes dessas primeiras imagens mentais de um filme não realizado, que jamais

---

<sup>340</sup> Sobre a sua experiência de formação como «filho da “civilização das imagens”», Calvino refere a influência dos *cartoons* do “*Corriere dei Piccoli*”, semanário infantil de grande difusão, e acrescenta: «[...] antes que a paixão do cinema se tornasse para mim uma posse absoluta que durou toda a adolescência [...]» (Calvino, 1990:113).

abandonaram a memória de Antonioni. «Creio que olho para as coisas, as personagens e as paisagens com um interesse mais profundo porque fazem parte da minha experiência, adolescência e juventude que continua a viver inconscientemente dentro de mim [...]» (Antonioni apud Cottino-Jones, 1996:6). Antonioni considera que é a experiência que lhe permite moldar cinematograficamente esta ou aquela história guardada pela memória.



Figura 27 – *Blow Up*, Michelangelo Antonioni, Grã-Bretanha/Itália, 1966

Durante muito tempo, os historiadores de cinema qualificaram as imagens “ditas primitivas” de “*wide shots*”<sup>341</sup>, desvalorizando a imagem aberta sobre o mundo, através da grande angular ou da distância da câmara aos seres e objectos. Sergei Eisenstein contribuiu, certamente, para a instauração do “*close-up*” como marca de diferenciação do cinema. Mas, no caso de Antonioni, o movimento no plano “*wide shot*” é decisivo para a delimitação de gradiências e ritmos só possíveis nas paisagens do cinema, nesses lugares sem tempo que constituem a anatomia do espaço fílmico. A prática do filme é, deste modo, inteiramente concordante com as afirmações de Antonioni para quem os filmes «espelham a vida», no seu percurso vulgar sem incidentes, nem melodramas, nem momentos de grande intensidade emocional, i.e., sem *close-ups*, porque «muito mais complexo, difícil e estimulante é fazer um filme que reflecta os verdadeiros ritmos da vida. É claro que o cinema não pode criar um retrato exacto da realidade. Mas pode criar uma realidade pessoal» (Antonioni apud Cardullo, 1978:146).

<sup>341</sup> Por exemplo, os jornais e revistas antes de 1900 descrevem, frequentemente, determinadas imagem do cinematógrafo que, olhadas com atenção, revelavam a presença de uma criança em movimento de queda, ou um polícia a rir, etc.

*Il Grido* é o filme de Antonioni onde todas estas questões se entrelaçam, numa trama visual organizada e hierarquizada pelas gradiências da luz, em contínua articulação com as opções de escala do plano, a distância focal, etc. Tais opções constituem, elas próprias, os elementos estruturais de uma «imagem» que se desenha para além do visível; uma imagem do “interior” inquieto do homem moderno, marcado pela sua condição existencial, confrontado com a velocidade do mundo, moldado e transformado pelas constantes incursões nas paisagens (a da geografia e a da vida). Filme paradigmático e instaurador de um modo de ver o espaço da realidade que rompe com os limites niveladores da geometria e as fronteiras físicas de uma geografia (des)humanizada, *Il Grido* é o primeiro de vários filmes que se jogam no domínio concreto das relações humanas espaço-temporais, e que consolidam na obra do cineasta, a sua dimensão orgânica.

## Capítulo 7: Cinema Orgânico. Construções e Relações

*“Mistérieuse vie, que puis-je dire de toi?...  
Odiense, aimable vie!  
Cruelle, miséricordieuse.  
Qui avance, avance.  
Et qui est maintenant entre mes mains: une épée,  
une orange, une rose.  
Tu es, tu n'est plus: un nuage, un vent, un parfum...  
Vie, plus ton feu languit, plus je t'aime.  
Goutte de miel, ne tombe pas: minute d'or,  
ne t'en vas pas”. (G. Bufalino, Argos Aveugle)*

*«If the doors of perception were cleansed  
Every thing would appera to man as it is: Infinite.  
For man has closed himself on, till he sees  
All things thro' narrow chinks of is cavern».  
(William Blake, The Marriage of Heaven and Hell)*

Na sequência do anterior capítulo, procuraremos agora conceptualizar o cinema de Antonioni como um espaço de relações e construções numa perspectiva orgânica, que pressupõe uma articulação precisa entre as diversas instâncias fílmicas (e.g. *mise en scène*, enquadramento, desenquadramento, movimentos de câmara, etc.), na emergência de dois regimes interinos de temporalidade; um passageiro e transitório (que remete para os vestígios diegéticos e os índices da realidade), outro substancial e indeterminado (que releva do intervalo, da memória e do próprio cinema). Neste contexto, é importante perceber a natureza do olhar da câmara de Antonioni (que é, aliás, da mesma natureza do olhar da câmara de Abbas Kiarostami, Alain Resnais ou Andreï Tarkovsky, por exemplo), e que não é o olhar humanista da personagem ou do espectador. Não há nada que nos identifique com esse olhar poético, ambivalente que, ora está dentro ora está fora do enquadramento. É o olhar do cinema. O olhar dos Lumière, mas também o olhar de Méliès. Um olhar de inspiração bergsoniana que escapa ao mecanismo cinematográfico do pensamento, intrigante e estranho.

É, também, paradoxalmente, uma percepção (quase) directa, gibsoniana, no varrimento que faz do espaço da realidade ou da cena no *plateau*. Antonioni levou esse olhar (im)possível ao limite do visível, como se pode verificar através da última cena do filme *The Passenger* (*Professione: Reporter*, USA/Itália/França/Espanha, 1974) que tanto intrigou críticos e cinéfilos. O engenhoso dispositivo técnico que permitiu essa cena é comparável aos imaginativos cenários de trucagens de Méliès, para dar a ver a ilusão. Pois é também disso

que se trata: encenar a própria ilusão. Encenar o cinema. Mostrar a ilusão que a percepção por vezes nos apresenta como real. Mostrar, em última análise, os limites da percepção do mundo. Demarcar, organicamente, esses limites confrontando o espectador.

No filme *Par-delà les Nuages* (França/Itália, 1995), de Michelangelo Antonioni, a personagem central do filme, o cineasta protagonizado por John Malkovitch, afirma que só conheceu a realidade quando começou a cinematografá-la. Tal aprendizagem do mundo pela fotografia é o reconhecimento da máxima de Henri Cartier-Bresson: “Fotografar é colocar na mesma linha de visão, a cabeça, o olho e o coração. (...) É pelo olhar que eu compreendo o mundo» (Cartier-Bresson, 1996:35 e 54). Mas o cinema de Antonioni opera um olhar sobre o olhar, deslocando a atenção da questão epistemológica (o cinema como modo de conhecimento e pensamento), para a questão ontológica do filme na sua estreita relação com a questão antropológica do espaço. Neste contexto, para além do traçado das direcções do olhar, que ocorre no espaço fílmico, há ainda a matriz do tempo, frequentemente associada aos lugares e à memória.

### 7.1. Lugares sem tempo: anatomia do espaço fílmico

Os gregos têm duas palavras para designar o tempo: *Chronos* e *Kairos*. Tal como a palavra indica, *Chronos*<sup>342</sup> é o tempo cronológico, mensurável e sequencial, o tempo da duração. Já *Kairos* (ou *Aión*) remete para um tempo indeterminado, o tempo em que algo especial acontece. *Kairos* é também, de um ponto de vista teológico, o “tempo de Deus”. Os romanos designavam *kronos* por Saturno. A partir dos *Poèmes saturniens* de Paul Verlaine (1844-1896), é frequente considerar saturnino o poeta, o que quer dizer «votado à infelicidade, dotado de fortes afectos e grande imaginação, mas impotente perante o real» (Souriau, 1990:1269). O poeta é, deste modo, aquele que, submetido à passagem irremediável do tempo, encontra inspiração e cria a partir da sua melancolia, do desassossego interior, do abandono ao seu *fatum*, da sua inadaptação à acção, numa outra palavra, da sua *durée*. Diz Souriau que, embora esta ideia tenha sido vulgarizada a partir de Verlaine, ela remonta, na verdade, à Renascença, que atribui grande influência a Saturno, no âmbito das artes. Sendo também inerente ao neo-platonismo, e difundida nomeadamente por Marsilius Ficinus (1433-1499) que considera o «astro do génio<sup>343</sup>» condenado à

---

<sup>342</sup> Na mitologia grega *Chronos* ou *Kronos* (do gr. Χρόνος, ou do latim, *Chronus*) é a personificação do tempo, a que se chamava, também, *Eón* ou *Aión* (do gr. Αἰών).

<sup>343</sup> Na mitologia romana, os Génios (*Gennii*) são seres imanentes. Cada indivíduo, mas também, o lugar, a pessoa moral (sociedade, colégio, cidade etc.), tem o seu génio que simboliza o ser espiritual. O Génio nasce

contemplação melancólica, mas dotado de criatividade, na medida em que, através da criação, escapa à prostração e à loucura.

Em *Notions Fondamentales et Vocabulaire de Filmologie* (1946), Cohen-Séat inicia a 2ª parte, com uma breve descrição da saída dos espectadores de uma sessão de cinema; a forma como gradualmente retomam o *tempo* e o *espaço* da realidade, o abandono das *emoções*, o súbito corte com a recente experiência de espectador solitário do mundo, por instantes encarcerado na sua própria mente e imaginação, mas vibrando em uníssono com os outros espectadores, quais fantasmas que povoam o lugar sem tempo da sala escura... O fim do filme é, diz Cohen-Séat, o «*fim da emoção comum*» (Cf. Cohen-Séat, 1946:75). Desta forma, Cohen-Séat estabelece, desde logo, a relação do filme – do ponto de vista do espectador, mas também, na perspectiva do cineasta – com uma experiência fundamentalmente humana – a *emoção*, sublinhando, ainda, a urgência do conceito no vocabulário da *Filmologia*.

Diz o autor que, no cinema, trata-se de dar-se a si próprio, como num jogo<sup>344</sup>, uma representação da vida, triste ou alegre, sem qualquer risco para a integridade física ou psicológica, e tudo a partir de um espaço interior, que suspende o tempo, central, com maior ou menor conforto: uma cadeira numa sala escura. Conduzido pela curiosidade, subjugado pela *emoção*, o destino do espectador é suportar o *pathos* de todas as almas do mundo, subtraindo-se à sua própria paixão. Mais do que uma representação, o filme é uma apresentação da vida. Por vezes, até, a sua irrupção, acção através da qual é possível mergulhar, de modo inconsequente, nos nossos medos ou esperanças. São as emoções palpáveis, transmutadas em matéria viva, na sudação súbita das mãos, no rubor do rosto ou nas lágrimas. No filme, como na vida, a *emoção* é uma «perturbação do equilíbrio dos estados de alma, uma evasão da monotonia de que esse equilíbrio constitui uma prisão, qualquer coisa talvez suficientemente vaga, mas diferente desse estado habitual e conveniente que é, na verdade, um estado ausente da alma» (Cohen-Séat, 1946:76). É como

---

ao mesmo tempo que o homem ou a coisa a que está ligado e tem uma função essencial: conservar a sua existência. Tem, portanto, um papel bastante enigmático na vida e no destino de cada um. Como personificação do ser, o génio pessoal é uma força interior geradora de optimismo. A expressão proverbial em latim, *indulgere genio*, «ceder ao seu génio», aplica-se a qualquer complacência para com o gosto. Pouco a pouco, o génio foi identificado com as *Manes* ou *di Manes* (Do lat. *manes*, «os espíritos dos mortos»), que na mitologia romana eram consideradas como divindades. Isto é, o elemento imortal do homem, mas também a memória dos antepassados. A tendência para distinguir um «génio» em todo o ser é tão forte que se considera que até mesmo os deuses têm o seu génio (cf. Grimal, 1951:183).

<sup>344</sup> Seria interessante, embora fora do âmbito deste trabalho, compreender a razão da semelhança que os *videogames*, *netgames*, etc., têm com o contrato narrativo do cinema, sintoma de que, de alguma forma, o contrato ainda funciona, possivelmente pelas mesmas razões que levaram milhares de espectadores às salas de cinema, no seu período clássico, e continuam a justificar milhões de dólares nas produções *mainstream* da indústria americana; i.e., a sua capacidade de induzir emoções nos espectadores.

afirmar que a alma só se revela e manifesta verdadeiramente quando as emoções irrompem, atravessando a matéria, emergindo à superfície da pele, na forma de riso ou choro, sorriso, crispação, pequenos movimentos quase imperceptíveis de sobressalto, *i.e.*, na forma perceptível de reacções psico-fisiológicas fortes, ainda que controladas, que foram, aliás, investigadas pelo *Laboratório do Instituto de Filmologia da Universidade de Paris*, na segunda metade do século XX, e os resultados publicados na *Révue Internationale de Filmologie*.

Embora continue a ser uma incógnita em que medida uma longa-metragem do cinema clássico, ou um filme europeu de autor, afectam os espectadores – os testes feitos em Laboratório incluíam a realização prévia de filmes experimentais de 2 a 6 minutos, especialmente criados para o efeito – não há, no entanto, qualquer dúvida de que o cinema tem sido decisivo e determinante para nivelar ou abismar consciências, justificando, desta forma, o interesse crescente da Filosofia pelo filme, no que diz respeito à sua capacidade de veicular e evidenciar um certo conhecimento, não apenas sobre o mundo, mas sobretudo sobre o homem. Parafraseando Bergson, cada ser tem uma forma própria de amar ou odiar. Amor e ódio reflectem inteiramente uma personalidade; no entanto, a linguagem designa tais estados sempre pelas mesmas palavras, qualquer que seja o indivíduo. A linguagem, não pode, por vezes, fixar mais do que os aspectos objectivos e impessoais do amor, do ódio, e de mil outros sentimentos que agitam a alma... Mas o cinema sim!

Pelas suas formas características de contiguidade com a própria mente, configurada por um lado pelo cérebro, por outro pela percepção humana, um filme pode individualizar os sentimentos, «humanizar as emoções», através de um processo mnemónico<sup>345</sup>, mas também de uma espécie de contágio que é, simultaneamente, o reconhecimento dos vestígios de identidade e alteridade contidos numa obra. Essa experiência é, bem entendido, muitas vezes, única e intransmissível, mas a emoção é, por esta via, uma acção latente no próprio filme, integrando o conceito de *facto cinematográfico*, desde a sua origem, e na acepção que lhe dá justamente Cohen-Séat de «pôr em circulação nos grupos humanos um legado [património] de documentos, sensações, ideias, sentimentos, materiais oferecidos pela vida e configurados pelo filme a seu modo» (Cohen-Séat, 1946:57).

---

<sup>345</sup> Cf. Método de *loci* (Do lat. *locu*, lugar) é a designação geral das técnicas de mnemónica que utilizam o recurso das relações espaciais no processo de memorização. Actualmente, o termo é especificamente utilizado no âmbito da Psicologia e das Neurociências, a propósito das questões da memória, ainda que tenha sido, frequentemente, referido no âmbito da filosofia, como é o caso de Santo Agostinho na metáfora do “palácio da memória”.



É significativa, aliás, a referência de Cohen-Séat a Condillac<sup>346</sup>, a propósito da curiosidade – «recordação e esperança» –, que move o espectador e que «*só pode nascer de novas descobertas*». Recorde-se que, no seu *Traité des Sensations* (datado de 1754), Condillac declara que o seu objectivo naquela obra é mostrar em que medida «*todos os nossos conhecimentos e todas as nossas faculdades, vêm dos sentidos, ou para falar com mais precisão, das sensações*» (Condillac, 1930:5). Por outro lado, é nesta obra que o autor utiliza a célebre metáfora da estátua, advertindo o leitor, no início do tratado, que é muito importante que este se coloque no lugar da mesma: existir com ela e, tal como ela, ter apenas um sentido, adquirir as ideias que ela adquire, ter os mesmos hábitos... numa palavra, *ser o que ela é*. Esta ideia de reencontrar os lugares sem tempo da ingenuidade infantil, a idade dos porquês que anima a curiosidade e predispõe à descoberta, também defendida por Arnheim a propósito do poder da criação – o artista deve reencontrar o seu estado *naïf* – é aqui uma condição *sine qua non* para o espectador, mas sobretudo para o cineasta.

Só assim, «esvaziando-se» aparentemente de todo o seu conhecimento e memória, «assumindo» a sua máxima ignorância sobre o mundo, o espectador pode, também ele, integrar a anatomia do espaço filmico, “vestir a pele” do cineasta, “encarnar” a figura do criador para, tal como a estátua de Condillac, dedicar toda a sua atenção, relembrar-se, comparar, julgar, discernir, imaginar; construir noções abstractas e ideias de número e *durée*, conhecer supostas verdades gerais e particulares, formar desejos e paixões, amar, odiar, querer, desejar, ser capaz de ter esperança e temor, espantar-se, contrair hábitos...

Retomando a metáfora do *Traité de Sensations*, é relevante referir que, para Condillac, apenas um único sentido – o do *entendimento* – contém tantas faculdades como os cinco sentidos reunidos. Também no cinema, aquelas que nos parecem aptidões particulares da percepção, não são mais do que uma e a mesma faculdade: *o pensamento*, potenciado pelo *facto filmico*, cuja particularidade «consiste em exprimir a vida; vida do mundo ou do espírito, da imaginação ou dos seres e das coisas, por um sistema determinado de combinação de imagens. (Imagens visuais: naturais ou convencionais, e auditivas: sonoras ou verbais)» (Cohen-Séat, 1946:57).

É certo que, ao fazer a análise da filosofia de Condillac em 1930, Paul Lemaire, à década eminente Professor em Paris, considera que a sua insuficiência é manifesta. Segundo

---

<sup>346</sup> Étienne de Condillac (1715-1780), filósofo francês, terá escrito o *Traité des Sensations* em 1754 e nele defende, basicamente, que todas as ideias provêm dos sentidos. Tendo privado com Denis Diderot (1713-1784) e Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), Condillac foi discípulo de Francis Bacon (1561-1626) e John Locke (1632-1704).

Lemaire «o erro de Condillac é o de ter esquecido que a sensação pressupõe a faculdade de sentir; uma memória pré-existente à sucessão de sensações; a consciência que lhe é anterior, um eu coexistente com a consciência e a memória que supõe um ser real, idêntico, permanente, sujeito da memória e da consciência, e que se distingue do que se passa em si» (Lemaire apud Condillac, 1930:8). Mas, citando António Bracinha Vieira,

«[...] convocámos a estátua de Condillac [...] vacilante na noite absoluta (mesmo que os físicos nos digam que o preto absoluto não existe). A ideia foi reduzir o número de mistérios para melhor observar o jogo. [...] Esta estátua [nua<sup>347</sup>] dotada de todas as capacidades humanas no seu estado virtual “*permanecendo submersa na sua letargia*” [...] conseguirá [...], a partir de uma primeira sensação, reconhecer o seu lugar no mundo, mas não à primeira vista, já que “*não devemos crer que reconhecemos, ao mesmo tempo que vemos*”. Mas [...] «no primeiro momento em que os olhos se abrem à primeira luz, a nossa alma é modificada» (Vieira, 2008:4).

Para Bracinha Vieira «o objecto antropológico dissecado visa aqui precisar a substância do cruzamento da subjectividade com o objecto percebido, onde a ideia da fenomenologia vai extrair a origem do Ser» (Vieira, 2008:4). Para nós, essa mesma dissecação – configurada num «mito», de certa forma contíguo ao mito original de Pigmalião, revela que o mundo (e a humanidade) não é mais do que um compromisso entre a matéria e o espírito; a ideia de que o mundo nos devolve as formas que, generosamente, lhe emprestamos, sob a forma sublime das emoções que, às vezes, nos mergulham no abismo dantesco do inferno, outras vezes nos elevam ao céu homérico dos poetas.

Poderíamos, até, ir muito mais longe fazendo eco da afirmação Whitney<sup>348</sup>, citada por Cohen-Séat, segundo a qual toda a matéria onde, predominantemente, se vêem as circunstâncias, os hábitos e os actos dos homens, não pode deixar de ser o tema de uma ciência histórica, de uma Moral, ou como diz Cohen-Séat: «O homem é parte integrante do filme e do cinema. Ele impregna-os e deixa-se impregnar por eles. Na verdade, dadas as circunstâncias, o que esperamos do espectáculo e da sua aparência fugidia, dos hábitos e dos actos humanos, é mesmo, inclusivamente, a razão, “filha da Cidade”» (Cohen-Séat, 1946:65). Paradoxalmente, Thierry Paquot (2005), que descreve o *homo urbanus* como aquele que articula os fragmentos do seu território dividido e múltiplo, numa geografia existencial com fronteiras «flutuantes», «virtuais» e, ao mesmo tempo, reais, locais e localizáveis, afirma, também, que «o cinema não filma esta dupla fragmentação [que] habita e

---

<sup>347</sup> A caracterização é nossa, segundo o texto de Condillac.

<sup>348</sup> Cohen-Séat refere-se, muito provavelmente, a William T. Whitney e à obra *Moral Education: An Experimental Investigation* (1915).

desterritorializa a permanência do ser. O cinema não consegue representar as *décalages* espacio-temporais que cada um de nós vive permanentemente [...]» (Paquot, 2005:17), mas opera a sua apresentação através de uma morfologia do espaço e, particularmente, dos lugares e da paisagem, que cristalizam o tempo. Só dessa forma, o «peso do tempo» se pode exercer sobre «o interior das personagens, minando-as a partir de dentro», utilizando as palavras de Deleuze, para quem «a arte de Antonioni é um entrelaçamento de consquências, de sequências e de efeitos temporais que resultam de acontecimentos fora-de-campo» (Deleuze, 1985:36), como é o caso do desaparecimento em *L'Avventura*, ou do homicídio em *Blow Up*.

No cinema moderno, o gesto já não é apenas contemplativo, mas também criativo sendo, por vezes, difícil de distinguir, mas não impossível de vislumbrar, nas marcas da fenomenologia de um olhar associado à memória e ao pensamento, pelo qual o cineasta sonda a ontologia do seu próprio gesto, revelando a anatomia do espaço fílmico; «[...] a arte de um filme [que] não é o filme. [...] Passa pelo filme (às vezes muito, outras vezes, muito pouco) mas *ultrapassa-o*» (Grilo, 2006:43-44). *The Passenger* é um dos filmes de Antonioni que podemos incluir nessa categoria de obras que revelam, simultaneamente, o cinema e o homem, indelevelmente inscritos no lugar sem tempo da natureza em perpétuo devir.

## **7.2. *The Passenger*: inscrito no Vento**

Uma das relações estabelecidas no espaço fílmico é, inevitavelmente, a relação da câmara com as personagens e com o próprio espaço. A câmara é um elemento do espaço – funde-se com ele – ao mesmo tempo que o constrói, delimitando-o ou prolongando-o no infinito. Filme sobre a elementaridade e a dimensão fantasmática dos lugares, *The Passenger* (*Professione: Reporter*, USA/Itália/França/Espanha, 1974) constitui para Moure, um «espaço de negação» que se define não tanto pelo que mostra mas pelo que ele oculta, remetendo, segundo o autor, para a «aporia geográfica». De facto, podemos concordar com a afirmação de que o filme é uma «[...] superfície neutra e nua, sem dimensão, sem sustentáculo, sem perspectiva, sem dissimulação, sem fronteira, sobre a qual o tempo intervém sob o modo de permanência e de imutabilidade [...]» (Moure, 2001:37). Moure refere-se, evidentemente, a uma paisagem onde nada se opõe entre o olhar e o infinito, e onde o próprio olhar é, metaforicamente, um *sfumato*, num movimento sucessivo – *ver/não ver* – moldando-se com a matéria indiferenciada do mundo e o espírito livre e etéreo do *eu*.

Efectivamente, *The Passenger* – a história de um repórter para quem a sua própria vida (leia-se *imagem*, identidade) perdeu todo o interesse, e que, por um acaso (ou uma coincidência, como o próprio diz) tem a oportunidade de trocar de identidade com um morto – reenvia-nos, uma vez mais, para a complexa relação da imagem com o *eu* (nas suas múltiplas formas, incluindo a palavra e a escrita), na delimitação dos múltiplos contornos da identidade; o nome, a assinatura (a escrita), o retrato fotográfico fixado e tranquilizador na sua aparente imutabilidade, e o retrato filmado, perturbador, inquietante, que permite captar todas as nuances expressivas, gestuais e rítmicas que nos fazem estranhos perante nós próprios. Tudo isto num cenário espaço-temporal pontualmente marcado pelos elementos; as cores quentes das areias do deserto, a luminosidade do céu azul, as chamas do fogo, a brisa fria da água e o sopro do vento nas imagens alusivas a Ícaro<sup>349</sup> figura mítica que alguns teóricos associaram, também, ao voo de Mark em *Zabriskie Point*, nomeadamente René Prédal em *Michelangelo Antonioni ou la Vigilance du Désir* (1991).

O filme contém o seu próprio retrato, no excerto de uma entrevista do repórter David Locke, justamente utilizada no filme para fazer um seu retrato de elogio fúnebre. O entrevistado de Locke, um guerrilheiro e activista diz: «Mr. Locke [...] as suas perguntas revelam muito mais sobre si próprio do que as minhas perguntas revelariam sobre mim» (in *The Passenger*). Este é o *statement* do filme e, no limite, a própria condição identitária. Porque o cinema revela-se, não através das respostas que dá aos problemas equacionados pelas suas imagens, mas nas próprias questões. Para David Rodowick, a arte em geral e o cinema em particular, enquanto domínios da criação humana que envolvem um modo de expressão, distinguem-se dos outros domínios de criação (e.g. a filosofia e a ciência) pela ausência de funcionalidade (ciência) ou conceptualização (filosofia). Para o autor, o grande meio de expressão da arte baseia-se sobretudo na percepção (cf. Rodowick, 2007:102). Isto é, ver,

---

<sup>349</sup> Ícaro (Do Grego: Ἰκάρως, pelo Latim: *Íkaros*, ou do Etrusco: *Vicare*, id.), filho de Daedalus, é, como se sabe, uma personagem da Mitologia Grega. Daedalus, famoso pelo seu engenho arquitectónico, construiu para o Rei Minos, o Labirinto, onde este aprisionara o Minotauro, mas deu também a Ariadne, a chave que ajudaria Theseus a sair do Labirinto e a derrotar o Minotauro. Em consequência do seu acto, o Rei de Creta mantinha-o prisioneiro na Ilha, bem como a seu filho Ícaro. Tentando escapar do exílio, Daedalus, exímio artesão, elaborou dois pares de asas com penas e cera. Antes da fuga, aconselhou Ícaro a não voar muito perto do Sol, nem muito perto do mar. Mas Ícaro menosprezou o conselho paterno e, subjugado pela sensação e o poder de liberdade do acto de voar, aproximou-se demasiado do sol que derreteu a cera. Em breve, não restavam penas nas asas de Ícaro, que acabaria por cair no mar que hoje tem o seu nome (o Ikarian Sea, perto de Icaria, a sudoeste da ilha de Samos), e onde acaba por morrer. Há outras versões diferentes e, até, mais realistas do mito de Ícaro, mas esta é a versão que os poetas latinos mais relacionam com a arte. *Landscape with the Fall of Icarus* (Óleo sobre tela, 73,5 cm x 112, c. 1554-55, *Musée des Beaux-Arts, Bruxelles*), de Pieter Brueghel (c. 1525-1569) é uma das pinturas mais famosas da representação do mito. Uma das versões mais conhecidas do mito é a do poeta romano Ovídio (Publius Ovidius Naso, 43 a.C. – 17 ou 18 d. C.), no poema *Metamorphoses*. Uma tradução da obra em língua inglesa, de J. J. Howard, está disponível em <http://www.gutenberg.org> (acedido em 12 de Abril de 2010).

perceber, questionar, eis a tarefa do cinema, que está, de certo modo, bem evidente em *The Passenger*.

Neste contexto, o filme mostra, interroga-se, e interpela-nos, sobre os graus possíveis de aderência dos diversos tipos de imagens aos corpos e, no limite, aos espíritos que os habitam. Pode uma troca de objectos alterar um modo de ser? O ritual de “transferência” de identidade começa com um “*face-to-face*” com o homem morto, como se Locke olhasse para um espelho ou, talvez, apenas para os olhos que são, “os espelhos da alma” (Figura 28). Um claro reconhecimento do que há de especular em cada rosto humano; a sua humanidade. Segue-se a substituição de fotografias nos documentos de identificação, a troca de objectos pessoais e profissionais (roupas, agendas e demais bagagens), a troca de espaços físicos e, finalmente, a troca do nome, curiosamente apenas o de família, porque o nome comum é o mesmo, David. Mas o momento fulcral desse ritual é um facto fílmico incomparável: um *flashback*, um regresso no tempo, uma memória, que ocorre, também, no espaço – o espaço do cinema. A cena é absolutamente paradoxal. Enquanto procede à troca de fotografias nos passaportes, David Locke ouve a gravação de uma conversa com David Robertson. É então que a câmara efectua uma panorâmica à esquerda e enquadra a janela, que mostra, no exterior, a cena dessa mesma conversa entre os dois homens. Bazin puro numa cena imaginária do mais puro realismo. Como se a câmara tivesse esse poder infinito de captar a energia residual dos seres, no seu passado recente. Um passado-presente, portanto. A temporalidade do próprio cinema.



Figura 28 – *The Passenger/Professione: Reporter*, USA/Itália/França/Espanha, 1974

Há muitas similaridades entre as imagens dos dois homens; a altura, a massa dos corpos e, até, os traços fisionómicos, talvez numa alusão involuntária ao duplo. William Arrowsmith (*Antonioni, The Poet of Images*, 1995) fala de realidades “dobradas”, “geografias díspares” subitamente intersectadas «revelando a “personagem” emergente como uma continuidade individual, e até da consciência, ligando as paisagens de outro modo desconectadas» (Arrowsmith, 1995:146). Só numa paisagem do cinema, as pessoas podem apagar-se, desaparecer, ou fundir-se, e depois, reaparecer, entrar em cena, num tempo em que passado e presente se sobrepõem, justamente como na cena anteriormente descrita.

Paralelamente, *The Passenger* é, também, um filme sobre a maior fatalidade das imagens: o seu desaparecimento, seja através do desvanecimento gradual das cores, do esquecimento dos homens ou da contínua sobreposição de outras imagens. A imagem de David Robertson (Chuck McVehill) desaparece na paisagem do deserto, substituída pela imagem de David Locke (Jack Nicholson). A morte, a ausência ou o desaparecimento arrastam consigo o desvanecimento das imagens dos que partem. Também o cinema, tal como o homem, guarda essas imagens até ao seu próprio desvanecimento. O cinema é, no limite, o próprio homem. O artista é a sua obra. O deserto é aqui uma imagem do cinema, um “set” onde as figuras entram e saem de campo (veja-se o caso do beduíno que passa pela cena em que David Locke desespera com a avaria do jipe). Há, portanto, em *The Passenger*, essa duplicidade do espaço, onde as figuras podem existir apenas, ou seguir um rumo, uma trajectória, como aquela que Locke segue, até ao seu destino final (fatal e irónico): o “Hotel de la Gloria”.

Tal como os anteriores filmes de Antonioni, e os posteriores, há em *The Passenger*, inúmeras marcas que rompem com o dispositivo cinematográfico, deixando apenas o cinema, entre as quais, o cruzamento da linha dos 180 graus, numa cena inicial do deserto, que subitamente nos faz lembrar a cena da perseguição efectuada pelos índios, no filme *The Searchers* (John Ford, EUA, 1956) em Monument Valley, bem como a cena final do filme *Close Up* (Abbas Kiarostami, Irão, 1990). Ou, como já foi referido, a propósito de outros filmes, o enquadramento frequente das personagens, de costas para a câmara e a economia dos campos/contracampo. Acresce a esta questão, a imbricação contrapontual do texto com a imagem, na cena em que Maria pergunta a Locke “*Can I ask you a question now? [...] Only one, always the same. What are you running away from?*” ao que Locke responde: “*Turn your back to the front seat*”, i. e., ignora a câmara. Esta é uma cena de cinema puro. Uma imagem de Maria com o vento sobre o rosto, como que absorvida pelo futuro (o automóvel desloca-se à frente do espectador, mas para trás de Maria) e, em contracampo, uma imagem da estrada

vazia, em perspectiva linear, com ponto de fuga no infinito, entre as duas paralelas desenhadas pelas árvores. O ponto de vista do cinema em ruptura com a vida, mas olhando para ela<sup>350</sup> (Figura 29).



Figura 29 – *The Passenger/Professione: Reporter*, USA/Itália/França/Espanha, 1974

O corpo é, neste filme, como em muitos outros do autor, um objecto essencial e reflexivo sobre as questões do ser e do não-ser, que apontam as da existência e não-existência. Tal como em *Blow Up* há a imagem de um corpo que desaparece (o cadáver de David Robertson que é levado, definitivamente, para fora-de-campo) e de outro que simula o desaparecimento (o de David Locke deitado sob uma árvore, no capim verde – tal como o corpo de *Blow Up* – de olhos fechados, como que ausente do mundo). «*Prefiro pessoas a paisagens*» é uma das afirmações da personagem, que podia muito bem ser uma frase do próprio Antonioni, numa atitude de deslocamento do cinema, dominado pelo olhar neo-realista sobre as ruínas dos lugares do pós-guerra. Ao olhar sobre os destroços do espaço construído, Antonioni opõe um olhar reflexivo, às imagens das almas vencidas e às memórias devastadas dos homens.

---

<sup>350</sup> Há, neste plano, um estranho eco da pintura *Angelus Novus* de Paul Klee (1879-1940), que Walter Benjamin (1892-1940) associou ao “olhar da História” no texto “A tarefa do tradutor”. O anjo, tal como a História, executa um movimento em direcção ao progresso virando as costas à multidão, impelido para a frente – sempre para a frente, mas com a possibilidade de olhar para trás, de olhos postos nos escombros do passado. «Há um quadro de Klee que se chama *Angelus Novus*. Nele está apresentado um anjo, que parece estar prestes a afastar-se de algo no qual crava os olhos. Os seus olhos estão muito abertos, a sua boca está aberta e as suas asas estiradas. O anjo da história deve ter este aspecto. Quando, diante de nós, surge uma cadeia de acontecimentos, nesse momento ele vê uma única catástrofe que, incansavelmente, acumula destroços sobre destroços (...). A tempestade arrasta-o irresistivelmente para o futuro, ao qual ele volta as costas, enquanto, à sua frente, cresce o monte de destroços. Isso a que chamamos progresso é a tempestade» (Benjamin citado por Aparício, Maria Irene (2005) in *Sudários: Marcas da Vida nas Imagens Contemporâneas. Walter Benjamin e a dimensão Crítica do Obra de Arte* (texto não publicado).

Angelo Restiro (*The Cinema of Economic Miracles*, 2002) resume bem as diferenças do cinema de Antonioni relativamente a uma perspectiva neo-realista, num gesto que o autor classifica de «paradoxo no coração da teoria realista». O autor defende que, tanto para Pier Paolo Pasolini (1922-1975) como para Antonioni «o objecto-mundo e os traços da memória estão já impregnados de *ideologia*. Quanto às relações desse objecto com o sujeito que o percebe, [...] [Restiro cita Pasolini, para quem]... Antonioni constrói o seu filme através do “discurso indirecto livre”, modo em que o escritor (ou o cineasta) assume, retoricamente, a posição do sujeito-personagem na diegese» (Restiro, 2002:101). Isto significa, é claro, que há uma interdependência entre o mundo e o homem que o percebe, o que parece estar em conformidade com uma visão neo-realista. Mas, sublinha Restiro, Antonioni afasta-se também desta visão, através da distanciação dos contextos, quer do objecto quer do sujeito, sendo que, para o cineasta, o problema do neo-realismo seria «muito melhor tratado por uma análise “puramente” filosófica das próprias condições de visão» (Restiro, 2002:101). Como se a problemática da percepção, inicialmente exposta numa «dimensão *política* do projecto neo-realista» fosse agora levada para o «domínio do discurso “superestrutural” da epistemologia». Restiro conclui que esta foi, aliás, a razão porque os críticos Marxistas «não viram o potencial valor e a utilidade das experiências de Antonioni» (cf. Restiro, 2001). É relevante, também, referir que a academia italiana, na pessoa de Lorenzo Cuccu (*Antonioni: Il discorso dello sguardo e altri saggi*, 1997), considera que o cinema de Antonioni é um exame das condições de visualidade. Em nota explicativa, Restiro refere que Cuccu vê o trabalho de Antonioni numa trajectória que vai do «cinema das imagens» à «crítica das imagens», e desta para a «crítica do Olhar/Contemplação»<sup>351</sup>. Para o autor italiano, *Blow Up* e *The Passenger* são os filmes onde esta passagem se verifica, enquanto Restiro defende que o processo começou muito antes, nas primeiras obras do cineasta.

Traduzido à letra, o título do filme – *The Passenger* – invoca a *viagem*, que está perfeitamente identificada pela circulação entre lugares (Londres, Barcelona, Almeria, etc.) e não-lugares (bombas de gasolina, hotéis, lugares turísticos, o cemitério, etc.) e pelos próprios mapas; mas *The Passenger* (o viajante, o passageiro, o caminhante) reenvia, também, para a ideia de “passagem”, que tanto pode ser um título de viagem (um bilhete de avião ou de comboio, por exemplo), como uma alusão implícita ao passageiro, à travessia do único “deserto” que todos temos de percorrer – a vida – e à única passagem que é, de todo, intransmissível e solitária, qualquer que seja a identidade; *i.e.* a passagem do corpo ao pó. É

---

<sup>351</sup> “Critique of the Look/the Gaze”, no original.



também por isso que o filme tem uma dimensão fantasmática indissociável da persistência da identidade de David Robertson após a sua morte. Sem corpo, Robertson continua, no entanto, a habitar as imagens do filme, num retorno essencial ao único regime de visualidade que dá a ver o invisível. Uma identidade inscrita nas imagens é uma identidade que escapa a *Chronos* desenhando em cada imagem o seu próprio *Kairos*.

Num dos diálogos mais significantes do filme, entre David Locke e David Robertson, esta última personagem define com clareza os perfis antagónicos do cinema; Locke (o repórter) trabalha com «palavras, imagens, coisas frágeis...», enquanto Robertson (o traficante de armas) trabalha com «coisas concretas, mercadorias». As afirmações são autênticas metáforas de um regime duplo do próprio cinema, continuamente enredado numa confrontação entre as imagens imateriais da arte e o seu esmagamento contínuo perante a indústria, «a mercadoria». Não podemos afirmar que Antonioni tenha tido qualquer intenção de representar esse asfixiamento gradual da arte pela indústria, configurado na morte de Locke que acaba por sucumbir, numa cena de tragédia pura, apesar da mudança de identidade (ao tentar fugir ao destino é este que o encontra...). Mas o paralelismo ajuda-nos a pensar nos tempos de mudança e apreensão que parecem pairar sobre o Cinema, obrigado, pela força das circunstâncias, a seguir em frente. Tal como o anjo da História. No texto intitulado “Only Cinema Narrates Large-Scale History by Narrating its Own History” (*Cinema, The Archeology of Film and the Memory of a Century*, 2000), Jean-Luc Godard e Youssef Ishaghpour falam sobre essa capacidade do cinema de olhar para a História que é, neste caso, a do próprio cinema. Para Ishaghpour, só o cinema pode narrar a História com H. Jean-Luc Godard sublinha que ambos, Cinema e História, são feitos da mesma matéria. «JLG: [O Cinema] ... é a metáfora do século. O seu material bruto é [...] metafórico. A sua realidade já é metafórica. É uma imagem à escala do homem da rua, não à escala atómica ou galáctica. O que está filmado são, sobretudo, homens e mulheres [...]» (Godard e Ishaghpour, 2000:87). Ishaghpour acrescenta que o Cinema tem essa dimensão de arquivo porque é uma arte da «memória e refúgio do tempo». Referindo-se ao cinema “dito primitivo”, tributário das suas trucagens e transparências, Ishaghpour considera que é um exemplo da «realidade conservada<sup>352</sup> para ser projectada e incorporada no mundo ficcional» (Godard e Ishaghpour, 2000:88-89).

Detenhamo-nos agora sobre a reflexão de Antonioni a propósito da ideia do filme *The Passenger*. Em “Le «Reporter» que vous n’avez pas vu”, publicado no *Curriere della Sera*

---

<sup>352</sup> A expressão original do autor, «*being canned in advance*» significa gravar, registar, mas também “enlutar”.

de 26 de Outubro de 1975, o cineasta perfila a personagem de David Locke como alguém «enredado nas malhas da memória», salvaguardando que «a memória não nos oferece nenhuma garantia». No limite, é preciso que o Cinema proceda à fixação da memória, como a sua “fotografia” fixa as imagens. Antonioni sublinha que David Locke (Jack Nicholson) é uma personagem que se confronta, subitamente, com a possibilidade de realizar o seu sonho de “ser um outro”. São espaços oníricos, aqueles que a estória abre, e nos quais a personagem mergulha sem remissão.

«[...] Parece-me evidente que o que eu procurava inconscientemente reproduzir era o movimento da nossa imaginação quando ela se esforça por dar vida às imagens que não nos pertencem, mas das quais nos apropriamos, pouco a pouco; que colorimos e às quais associamos sons, cores tão expressivas como as nossas próprias recordações; ou tão vivas como os sonhos, com o seu conteúdo descarnado [leia-se, sem corpo] e lacónico, mas tão ricos como as sensações e os pensamentos» (Antonioni, 1975:290).

Esta interpretação do seu próprio gesto de criação vem ao encontro da nossa proposta de entendimento do cinema como movimento da imaginação e da memória, já anteriormente descrito. É importante referir, no entanto, que à imaginação mais profunda corresponde sempre a realidade mais concreta. Isto é, há um investimento do espírito e um envolvimento do corpo, que trabalham em consonância para permitir ao cineasta ou ao espectador a vivência, ainda que momentânea e descontinuada, de um imaginário (e, também, de uma História) que se autonomizou nas imagens projectadas; materiais nos corpúsculos de luz e nas ondas sonoras. É preciso lembrar ainda que, na sua arquitectura do espaço, *The Passenger* é um filme de janelas que abrem para a História, nos dois documentários inscritos; o de David Locke sobre a tensão política e racial em África, e o registo documental do próprio Antonioni sobre o olhar mediático de Locke. As cores e o grão da cena do fuzilamento, por exemplo, são datações fortes das imagens. Marcas inscritas do passado. Marcas que Locke anseia por esquecer, como ele próprio diz na gravação em fita magnética: «*Non seria bom se pudéssemos esquecer os velhos lugares?*».

O diálogo casual de Locke com um idoso, num jardim de Barcelona, é sintomático desse olhar sobre a História, que, por vezes, parece armadilhado num círculo de eterno retorno. À afirmação de Locke; “*My name is Robertson. I’ve been waiting for someone who hasn’t arrived*”, o homem responde, olhando para um grupo de crianças que brincam: “*Niños. I’ve seen so many of them grow up. Other people look at the children and they imagine a new world. But me... when I watch them, I just see the same old tragedy... begin all over again*” (in *The Passenger*). Esta cena não é muito diferente daquela em que Locke abre o envelope com dinheiro proveniente do

tráfico de armas, numa igreja de Barcelona. A personagem é enquadrada em plano americano, frontal, e tem por fundo, um conjunto de quadros que contam a Paixão de Cristo. Do ponto de vista semiótico podiam inferir-se, desta cena, diversas interpretações, invocando a traição de Judas, os vendilhões do templo, ou o calvário que leva à redenção. Mas o que nos interessa, particularmente, é a frase de Locke ao ver o montante do envelope, “*Jesus Christ!*”. A dimensão pragmática da linguagem constitui aqui um indício do carácter contraditório e errante de Locke; um peregrino em penitência, dominado pela dúvida. Arrowsmith fala do «infinito no finito», e na finalidade de uma arte clássica que ambiciona compreender e ver. Trata-se de uma

«[...] revelação total da realidade das coisas através da fusão do “primeiro plano” com o “plano de fundo”, o “aqui” e “ali”, o tempo e a eternidade. [...] O passado e o presente fundem-se, lugar e espaço aglutinam-se num “espaço” inclusivo, o homem limitado revela a paixão da espécie pela transcendência, as fronteiras entre vida e morte, corpo e alma, dissolvem-se perante nós». (Arrowsmith, 1995:148).

À luz desta leitura de Arrowsmith, a própria citação da arquitectura no filme parece significante; Antoni Gaudí (1852-1926), arquitecto catalão associado ao modernismo, é aqui citado através de duas das suas obras – *Palácio Güell* (1885-1889) e a *Casa Milà* ou *La Pedrera* (1906-1910) –, ambas situadas em Barcelona. Muitos dos contornos desta última podem enquadrar-se numa perspectiva do biomorfismo<sup>353</sup>, e lembram, também, as idealizadas casas de arquitectura orgânica do pintor e arquitecto austríaco Friedensreich Hundertwasser (Friedrich Stowasser, 1928-2000) onde não existem ângulos rectos, e cujos espaços emergem numa continuidade de linhas ondulantes, frequentemente desenhadas em espiral (e.g. *Waldspirale*, edifício de apartamentos, construído em Darmstadt, Alemanha, na década de 90, do século XX). O cinema orgânico tem, implicitamente, essa mesma estrutura que, em Antonioni, é configurada pela sua forma de filmar, sustentando o plano até ao limite do seu sentido, fazendo uso continuado do plano-sequência, do *travelling* e da panorâmica, num movimento que cria linhas sinuosas, sem os ângulos rectos, que o corte e a montagem frequentemente proporcionam.

A cena final do filme *The Passenger*, que inclui o emblemático plano-sequência de sete minutos, é um exemplo claro desse cinema orgânico e constitui o centro da obra. É a

---

<sup>353</sup> O Biomorfismo, termo usado pela primeira vez em 1936, pelo Historiador de Arte Alfred H. Barr (1902-1981) é uma corrente artística do século XX, frequentemente relacionada com o Surrealismo e a Arte Nova, caracterizada pela utilização das formas orgânicas da vida, nomeadamente as formas biológicas de contornos suavizados e arredondados. Joan Miró (1893-1983), Jean Arp (1886-1966), Henry Moore (1898-1986) e Barbara Hepworth (1903-1975) são alguns dos artistas frequentemente relacionados com esta corrente. O biomorfismo é ainda uma característica do moderno design industrial.

cena que resolve, cinematograficamente, todas as questões colocadas ao longo da estória; as dúvidas sobre o regime perceptivo do filme, as ambiguidades sobre o estatuto de representação/apresentação, a ambivalência das imagens relativamente às referências cinema/realidade. Aqui percebemos, finalmente, que a coincidência do encontro de Maria em Londres e, depois, em Barcelona é uma marca do cinema cuja condição permite aos corpos o dom da onnipotência ou o poder da omnividência; ver para além do visível. «*O que consegues ver?*», pergunta Locke (Jack Nicholson) a Maria (Maria Schneider), no interior do quarto de Hotel, “*Poeira, muita poeira [...]. Não seria terrível ser cego?*», pergunta ela ouvindo, em resposta, a história do cego que recuperou a visão e «*começou a viver nas trevas*», acabando por se suicidar por não suportar o “exterior da caverna”. Por estas e outras referências ao estatuto das imagens, este é um filme em que faz, talvez, todo o sentido falar do fim como centro, numa forma de filmar que se caracteriza por um contínuo descentramento e desterritorialização; das personagens, mas, também, dos lugares que as acompanham.

Ainda a propósito da referência a Gaudi, Henri Lefebvre (*La Production de l'Espace*, 1974) cita-o para responder à questão: «O que é a fantasia na arte?». O autor responde que é sair do presente, do enclausuramento, da representação do espaço, ir mais além, ao âmago da natureza, à essência do símbolo, ao interior dos espaços representacionais (Lefebvre, 1974:232)<sup>354</sup>. Foi isso que fez Gaudi. Levou o Barroco tão longe quanto seria possível, para além dos cânones e categorizações. O resultado foi a *Sagrada Família* [1884-1891] onde o espaço moderno e o espaço antigo da natureza se «corrompem mutuamente». Há no significado desta breve citação de Lefebvre, uma certa similaridade com o significado profundo do filme de Antonioni, que, do ponto de vista do seu conteúdo, é um «espaço social biomórfico, antropológico» e orgânico, em que se estabelecem relações entre sociedade e natureza, mas ao nível da forma se aproxima do espaço da arte.

Recuperando o título deste subcapítulo: “*The Passenger: inscrito no vento*”, é relevante sublinhar que se trata aqui de uma inscrição das imagens do cinema, e dos fantasmas que nelas conjuram, num regime do olhar que vê para além da superfície das coisas e, pode, por isso mesmo, ser devastador, disseminando-se<sup>355</sup>. Inversamente, o filme é também, a superfície de inscrição de um movimento de percepção que ultrapassa, sinesteticamente, o

---

<sup>354</sup> Cf. Lefebvre, Henri (1974). *La Production de L'Espace* (Tradução Americana de Donald Nicholson-Smith: *The Production of Space*, Oxford, Blackwell Publishing, 2009).

<sup>355</sup> Veja-se, no limite, o texto de Serge Daney (1944-1992), “O travelling de *Kapo*” e, também a reflexão de João Mário Grilo, a propósito desse mesmo texto. Cf. Grilo, João Mário (2006). *O Homem Imaginado. Cinema, acção, pensamento*, Lisboa, Livros Horizonte, 2006, pp. 50-51 e Daney, Serge “O travelling de *Kapo*” in Grilo, João Mário (2007). *As Lições do Cinema, Manual de Filmologia*, Lisboa, Edições Colibri, 2007, pp. 197-211.

domínio óptico das suas imagens. Antonioni filma o vento com todos os sentidos; o mesmo vento que lhe custou onze dias para a realização do plano-sequência final e que, depois da rodagem, varreu toda a paisagem, deixando a região em ruínas. O vento, matéria invisível ao olhar, é como as verdadeiras imagens deste filme; nem sempre podem (leia-se, devem) ser filmadas, e quando se torna imperativo fazê-lo, só logramos vê-las à sua passagem pelas superfícies, as coisas e os seres que assumem, por vezes, os contornos da luz e da sombra, as imagens do cinema.

### 7.3. *Zabriskie Point*: Espaços Infinitos Anátemas do Deserto

*Zabriskie Point* (*Deserto de Almas*, USA/Itália, 1970) é um filme realizado quatro anos antes de *The Passenger* (*Professione: Reporter*, USA/Itália/França, 1974) e dois anos antes de *Chung Kuo, Cina* (Itália, 1972). Mas, do ponto de vista das questões fílmicas, este é um filme que, na verdade opera uma síntese. Em *Zabriskie Point*, Antonioni filma dois espaços de natureza geográfica diversa; a cidade (*Los Angeles*) e o deserto (*Death Valley*). Os lugares de ambos os espaços são particularmente submetidos a dois movimentos opostos, que imbricam a percepção (o conhecimento) e a arte (a expressão).

Em ambos os movimentos, verifica-se um registo de abstracção que une a visão macroscópica à visão microscópica; a ampliação máxima dos objectos no limite da configuração e da nitidez (e.g. imagens descentradas, fragmentadas, desfocadas), e a distância focal mínima, associada a uma distância máxima ao objecto, que transforma o espaço geográfico numa visão cartográfica e indiferenciada da realidade, ou numa paisagem geográfica com grande profundidade de campo. É o caso das imagens aéreas, ou das imagens recolhidas de um ângulo subjectivo, nos percursos de automóvel (Figura 30).



Figura 30 – *Zabriskie Point*/*Deserto de Almas*, Michelangelo Antonioni, USA/Itália, 1970

É importante referir ainda que *Zabriskie Point* podia muito bem ser a continuação do filme *Blow Up*, na medida em que se trata aqui de problematizar as mesmas questões, porventura, mais evidenciadas por uma “ecologia” da percepção. Há mesmo a correspondência possível entre o título do primeiro filme (a palavra), e o final do segundo (a imagem), na medida em que, *Blow Up* tem uma ambivalência de sentido que identifica, simultaneamente, uma acção (ampliar) e uma reacção (explosão). Acresce o facto de a última cena de *Zabriskie Point* se constituir como enigma da mesma natureza do mistério em *Blow Up*; bem como evidenciar a possibilidade de adequação das formas do mundo (leia-se escalas) aos estados da alma, pelo poder expressivo da arte (Figura 31).

Mais do que qualquer outro filme de Antonioni, *Zabriskie Point* é um objecto onde se regista a citação de vários tipos e níveis de linguagem em múltiplas formas de comunicação (a imagem televisiva e videográfica, a palavra, o som radiofónico, o gesto, a escrita, a marca de sangue, etc.), em continua circulação entre um espaço fílmico e um espaço semiótico, através do que Robert Stam designa por códigos culturais referenciais (*New Vocabularies in Semiotics, Structuralism, Post-Structuralism and Beyond*, 1992), como é o caso dos *outdoors*, os ecrãs dentro do ecrã, os textos escritos e as ondas rádio, que fazem parte da paisagem da cidade e, até, do deserto, no caso específico da placa epigráfica em *Zabriskie Point*.

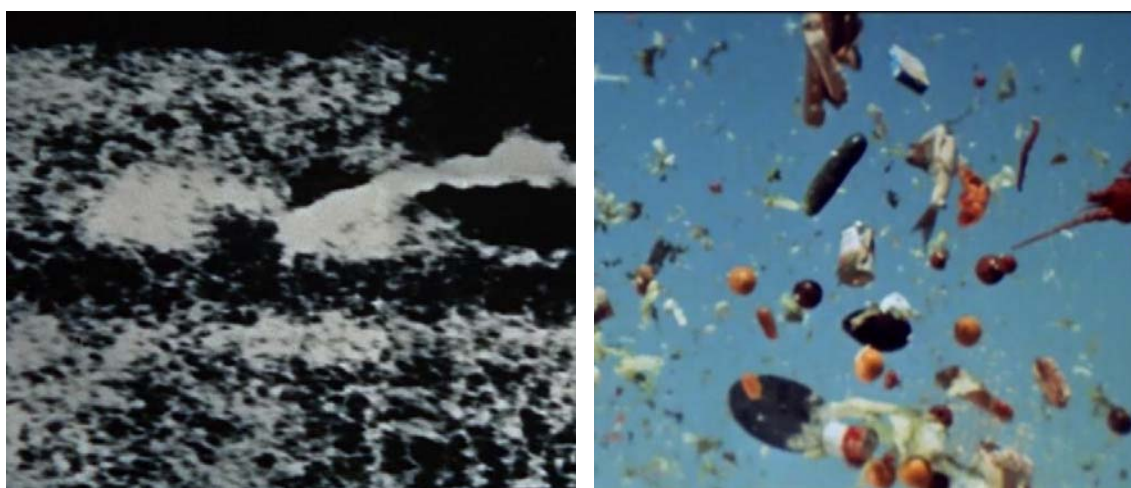


Figura 31 – *Blow Up*, Grã-Bretanha/Itália, 1966, e *Zabriskie Point*, USA/Itália, 1970

Tal como noutros filmes de Antonioni, o espaço pictórico é, por sua vez, uma referência constante em *Zabriskie Point* que é, ele próprio, o epíteto do espaço como *natureza morta*. Há mesmo um diálogo entre Mark (Mark Frechette) e Daria (Daria Halprin), quando

contemplam o deserto<sup>356</sup>, onde se verbaliza esta mesma ideia; «“Daria: *Vê como é calmo, aprazível.*”/“Mark: *É uma paisagem mortal.*”» (in *Zabriskie Point*). Daí que uma das figuras possíveis na reflexão sobre este filme seja, efectivamente, a *Natureza Morta*<sup>357</sup> e a *Vanitas*<sup>358</sup>, a primeira como referência pictórica, mais uma vez, implícita na composição; a segunda porque, há, na verdade, uma segunda leitura possível das imagens do deserto.

Ao contrário da tese central de José Moure (*Michelangelo Antonioni, Cinéaste de l'évidement*, 2001), para Antonioni não se trata apenas de despojar as imagens dos seres e das coisas, mas fazê-los passar pelos filmes, impregnando as suas imagens de um excesso que os suspende no tempo e no espaço do cinema, pela acção subsequencial da sua ausência e desaparecimento. Esta passagem pelo filme é, também, de algum modo, uma passagem pela memória, a do cineasta e as dos futuros espectadores.

No essencial, é importante reter que a legitimidade do género *Natureza Morta*, e a pertinência da nossa citação do mesmo no âmbito da reflexão sobre os filmes de Antonioni, encontra-se no facto de os elementos artísticos (fílmicos, neste caso), em

---

<sup>356</sup> Situado em pleno *Death Valley*, *Zabriskie Point* é uma zona desértica composta pelos sedimentos do Fumace Creek Lake, que existia na região num período que data entre cinco a dez milhões de anos. O nome *Zabriskie* assinala o local, em homenagem a Christian Brevoort Zabriskie (1864-1936), gerente da *Pacific Coast Borax Company* que, no início do século XX, explorava as minas de Death Valley.

<sup>357</sup> A designação de *Natureza Morta*, tradução das expressões “*still leven*” ou “*still life*”, utilizadas nos países anglo-saxónicos e na Holanda é já uma expressão frequente nos meios académicos do século XVIII, na Europa. Em Pintura e Gravura, a *Natureza Morta* é uma composição que representa originalmente animais mortos, frequentemente peças de caça, e por extensão, objectos inanimados. O reportório de naturezas mortas é limitado sumariamente a duas grandes séries: os objectos de carácter sensual (e.g. frutos, flores, alimentos, e todos os recipientes que os contêm dispostos em múltiplas superfícies em interiores ou exteriores, etc.) e os objectos de carácter intelectual (e.g. livros, instrumentos de música, atributos das artes e das ciências, etc.). Tal como noutros géneros pictóricos, a Holanda participou na libertação da *Natureza Morta*, que deixa então de ser apenas uma inscrição nos quadros religiosos da pintura gótica, o que deixa à pintura do género o lugar privilegiado para a observação *tout court* dos objectos. Não é fácil justificar a natureza morta num mundo que não tinha, como o mundo romano, o suporte do culto das pinturas funerárias. Mas, gradualmente, a natureza *morta* assume o lugar da evidência e incidência do olhar sobre a natureza em si, e a criação dos homens, pela pintura dessa natureza. A virtuosidade do *trompe l'oeil*, técnica muito associada, também, à *Natureza Morta*, contribui para a atenção emergente sobre as formas da natureza. As primeiras naturezas mortas, surgidas na Holanda, têm frequentemente objectos (e.g. relógio, borboleta, caveira, etc.), que lhe dão o valor de uma advertência moral sobre a fuga do tempo (cf. *vanitas*). Estudos arqueológicos efectuados em Roma revelam a antiguidade da natureza morta.

<sup>358</sup> Do Latim *vānitas* que significa vaidade, futilidade, falsidade, o termo *vanitas* é, frequentemente, associado à ideia de brevidade da vida e vacuidade. Referido na Bíblia em Eclesiastes 1:2 “*Vanitas vanitatum omnia vanitas*”, isto é, “*Vanidade das vanidades, tudo é vacuidade*”, remete para a questão da insignificância da vida terrena, passageira, perante uma obra maior que é a divina. No contexto das artes visuais, a *Vanitas* é uma representação, ela própria associada à ideia de *Natureza Morta*. Muito comum na Pintura do Norte da Europa, particularmente na Holanda, nos séculos XVI e XVII, a *vanitas* (simbolizada por uma caveira) dava à pintura de género um cunho de moralidade. A *vanitas* era, também, um dos temas comuns na arte funerária medieval, sobretudo na escultura, e reflectia uma obsessão crescente perante a morte e a decadência do corpo, patente na *Arts moriendi* (textos latinos escritos entre 1415 e 1450 que estabeleciam os princípios e procedimentos para uma “boa morte”, isto é, uma “morte cristã”) e na *Dança da Morte* (alegoria muito comum nas artes da imagem, que consiste em personificar a morte, versando sobre a sua universalidade), temas que imbricam, por sua vez, na ideia de *Memento Mori*, já anteriormente citada.

articulação com as solicitações do espírito, que radica ainda na ideia cartesiana de que o homem deve dominar a natureza, reenviarem para a natureza mesma dos objectos e o seu profundo significado no interior da composição e *entre-imagens*. Em *Zabriskie Point*, os desequadramentos originam, frequentemente, abstracções – rugosidades, texturas, brilhos da matéria que são verdadeiras *naturezas-mortas*, como é o caso da areia do deserto ora iluminada, ora na sombra; as madeiras carcomidas e, até, no final, os objectos explodidos, incluindo uma ave depenada proveniente de uma câmara frigorífica.

Ora, a *natureza morta* encerra, desde a sua origem, «a génese do desenvolvimento da arte moderna. Após o período neo-clássico, que a ignora, o século XIX pratica-a assiduamente, exprimindo através dela, as pesquisas sobre a cor, a luz e a forma» (Néradeau, 1985:340, 341). Mas, como diz Nicolis (“Brisures de Symétrie et Perception des Formes”, 1984), as formas e os ritmos presentes no universo do artista estão, na realidade, profundamente enraizados nas leis da natureza. Fenómeno espaço-temporal complexo, também o filme incorpora uma realidade ambivalente, a própria e a do mundo. «Como não ver, então, que a fotografia, se fotografia existe, está já no interior das coisas e em todos os pontos do espaço? Nem a metafísica, nem a física podem ignorar esta conclusão» (Bergson, 1903:26). Na verdade, *Zabriskie Point* é um filme que marca bem esta ideia de “filme na realidade”, e que reenvia, mais uma vez, para a natureza mesma do cinema e as suas múltiplas formas de reflexividade; citando, Warren Buckland (*The Cognitive Semiotics of Film*, 2000), não para «o que é visto através da janela, mas para a própria janela» (cf. Buckland, 2000:52).

*Zabriskie Point* é, efectivamente, um filme onde a escala, a luz e o movimento não são elementos funcionais, não estão lá para mostrar outras matérias ditas cinematográficas (nomeadamente a *diegese*); são, pelo contrário, eles próprios, elementos estruturais que estabelecem uma arquitectura específica do filme, com todas as suas relações dimensionais. Ao filmar nos extremos da escala, justapondo frequentemente planos muito gerais a *close-ups*, ou executando o movimento de aproximação ou afastamento em simultâneo com o movimento da câmara (e.g. a panorâmica, o *travelling*, etc.), Antonioni evidencia a matéria mesma do *medium* e a sua dinâmica. Antonioni filma, também, a própria luz, às vezes, literalmente, ainda que de forma involuntária, como é o caso dos “anéis de Newton”, que denunciam a presença da lente e marcam a distância do espectador.

Se há um filme que enuncia a mutação dos códigos da perspectiva, este filme é, sem dúvida, *Zabriskie Point*. A perspectiva linear (que remete particularmente para as formas e



delimitações do espaço), consubstanciada nas linhas paralelas das estradas filmadas a partir do espaço aéreo, é continuamente corrompida pela alteração e obliquidade das linhas, nomeadamente a do horizonte, que deslocaliza o ponto de fuga (Figura 32). Quanto à perspectiva atmosférica (particularmente ligada à luz), determina distâncias entre os lugares, e dá espessura à matéria. O ar de *Zabriskie Point* é visível, quer através da temperatura de cor – os azuis saturados do céu, os vermelhos intensos dos objectos certamente escolhidos pela sua cor, as sombras escuras e alongadas dos corpos, a tonalidade quente da areia do deserto –, quer através da densidade atmosférica que suaviza as cores da paisagem à distância, numa relação de intensidade cromática directamente proporcional. O ar é, deste modo, uma função do registo visual da luz.



Figura 32 – *Zabriskie Point*, Michelangelo Antonioni, USA/Itália, 1970

Se, anteriormente, pudemos invocar a evidência dos aspectos cognitivos do filme, nomeadamente nas formas de interacção do filme com a mente humana, através da percepção, da imaginação e da memória, podemos agora discordar particularmente de Joseph Anderson (*The Reality of Illusion, An Ecological Approach to Cognitive Film Theory*, 1996), sobretudo em alguns aspectos redutores das suas conclusões: a) que o filme é, do ponto de vista do espectador, uma ilusão (entendendo-se por ilusão uma «percepção não verídica»); b) que o espectador entra voluntariamente num mundo diegético do filme através de uma dotada capacidade genética para o jogo (e o exercício do WIM); c) que o filme é um substituto (uma representação, portanto) do mundo físico (cf. Anderson, 1996). Em *Zabriskie Point*, há, evidentemente, na forma como Antonioni filmou o deserto e o traçado urbano, traços específicos de uma aproximação à teoria ecológica e cognitiva do filme, sobretudo nos aspectos relativos à alínea b). Mas o filme não sustenta qualquer ideia do cinema como ilusão ou «substituto do mundo». Se há, aliás, a possibilidade de o cinema

denunciar a própria ilusão da percepção, este filme é disso um exemplo, mesmo nos aspectos mais comuns, como é o caso da narrativa. Vejamos o exemplo da história do protagonista. Mark (Mark Frechette) assiste, oculto e à distância, à morte de um negro, pela polícia, e curva-se para retirar a arma do sapato, mas ouvimos um tiro e vemos cair o corpo do polícia, antes mesmo de Mark ter concluído o gesto. Não há ambiguidade nas imagens. Mark não matou o polícia. Mas acabará por ser incriminado por um acto que não cometeu.

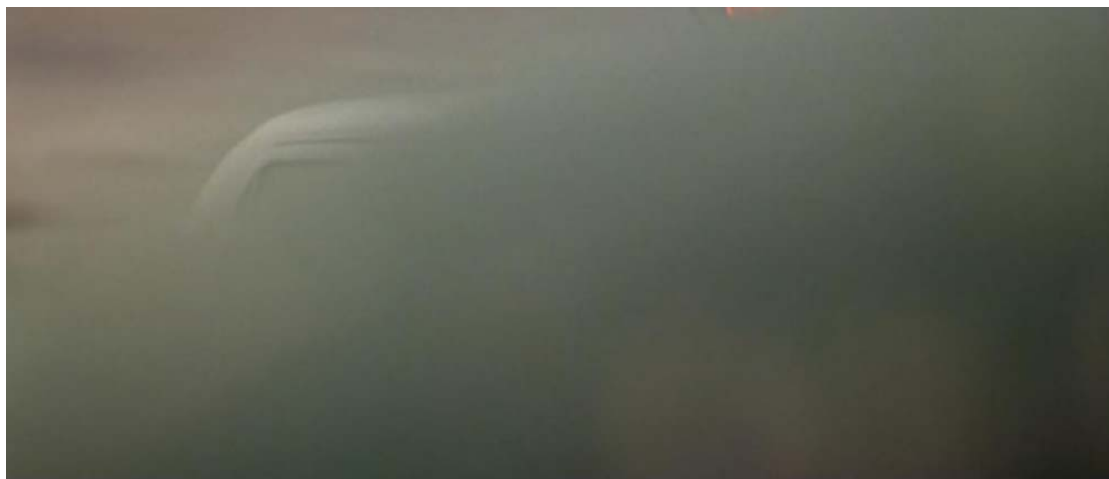


Figura 33 – *Zabriskie Point/Deserto de Almas*, USA/Itália, 1970

O filme diz-nos, com a maior das simplicidades, que a complexidade da realidade social favorece a distorção da verdade e o erro nos juízos de valor. A “verdade” é um ponto de vista. O POV do cinema é, literalmente, neste caso, aquele que mais se aproxima da verdade. No limite da análise, podemos mesmo dizer que Antonioni está consciente desse poder do cinema e dos perigos da sua indelével dimensão denotativa. Os dois “finais” deste filme são bem o exemplo dessa consciência implícita; a cena da morte de Mark, cujo tiro é recebido pela câmara que está com Mark, no interior do avião. A morte é traduzida por uma imagem desfocada, de distância quase nula, do protagonista à câmara (Figura 33); as explosões finais, que mais do que simbolizarem uma condenação do “*american way of life*”, operam a libertação do cinema enquanto espectador singular e neutro das histórias e da História. Um ponto de vista multidimensional, capaz de acompanhar o movimento, em diversos ritmos (o *slow-motion*, o acelerado, etc....), devolver as cores e as densidades ao longo de uma escala de variação, restituindo, talvez, a versão possível e multifacetada da verdade essencial das coisas

É, também, por estas mesmas razões que *Zabriskie Point*, *Chung Kuo*, *Cina* e *The Passenger*, são filmes que se reflectem pontualmente. Todos eles são espaços infinitos, anátemas do “deserto” que, ao contrário da analogia mais evidente, com o espaço

geográfico do Vale da Morte, nem sempre tratam o “deserto” físico, mas o “deserto” interior das personagens, a vastidão da liberdade das almas em conflito com a profunda solidão dos corpos. São esses os espaços infinitos, e é essa a sentença – e a condenação – do “deserto”. Tal como *The Passenger*, *Zabriskie Point* é um filme sobre a identidade, particularmente anotada no grito de Mark em pleno deserto, voz que o eco lhe devolve, em resposta.

O cinema de Antonioni não é uma arte de heróis ou vedetas, mas um cinema que evidencia os vícios e as virtudes da condição humana, marcada pela liberdade de escolha. É um cinema do homem comum. Porque é sempre o homem que está ali retratado, ocasionalmente projectado no espectador, ele próprio com as suas dúvidas e inconstâncias. O tema da solidão atravessa, como vimos, toda a obra de Antonioni, facto particularmente evidente no abandono pontual das personagens pela câmara, que as deixa, varrendo as paisagens minimalistas, como é o caso do deserto ou do céu, ou pelo afastamento constante das personagens que saem do enquadramento, abandonando o filme. Neste contexto, podemos mesmo dizer, que há uma circularidade que começa e acaba com a paisagem ou a *natureza-morta*, numa referência constante à *vanitas* que assume aqui outras formas, numa transferência do seu sentido para objectos do quotidiano, como os lenços de papel manchados de sangue, em *Zabriskie Point*, por exemplo. Tal como o Pi<sup>359</sup> também os filmes de Antonioni, sem princípio nem fim, acabam por ser universos onde o espaço e o tempo perdem o seu significado, porque não há nada ali que permita orientarmos-nos, determinar a posição dos objectos ou medir a *durée*... E essa é a natureza do filme sem espectador.

Detenhamo-nos, finalmente, numa cena particularmente importante, no contexto deste trabalho: a cena dos corpos enrolados na areia do deserto. Para um observador menos prevenido, ou para um teórico estruturalista, esta sequência pode ser considerada da perspectiva do erotismo (ou até, no limite, da pornografia); ou de um ponto de vista sócio-político e histórico que remete para a utilização frequente de drogas alucinogénicas. É importante lembrar, também que, estas mesmas perspectivas foram frequentemente consideradas, também, a propósito do filme *Blow Up*. Não subscrevemos, no entanto, nenhuma destas leituras da sequência. Não negamos, obviamente, a eventualidade de existir, nessas mesmas imagens um registo subliminar da história social e económica, mas esta é uma sequência sobre o regime do olhar (o do autor/espectador e o do cinema), a sua

---

<sup>359</sup> Disco ritual de jade, símbolo do Deus supremo, assim designado por Chou Li, no livro chinês dos ritos sagrados; «*Na origem estava/era o Pi*».

relação com a visualidade, e as interrogações sobre a sobreposição de espaços visíveis e invisíveis, operando dobras ligadas ou desconectadas pela imaginação.

O que começa por ser uma cena de dois corpos nus (Mark e Daria) transforma-se, gradualmente – e num desdobramento quase caleidoscópico –, numa sequência com dezenas de corpos que se confundem com a areia do deserto, dispersos pela paisagem, agitando-se numa coreografia que parece repetir os ritmos e ondulações do vento. São figuras vindas de nenhures, aparições na paisagem, fantasmas que duram o tempo de uma melodia e desaparecem, depois, noutra dimensão, retornando ao estado latente de imagem, até que outra projecção as transporte, uma vez mais, à presença do espectador (Figura 34).



Figuras 34 e 35 – *Zabriskie Point*, Michelangelo Antonioni, USA/Itália, 1970

Verdadeiros espíritos do lugar, os corpos são filmados como as dunas ou as nuvens, como elementos naturais da paisagem, continuidades na matéria do mundo. Antonioni filma, pois, a percepção e a imaginação; nas imagens desfocadas, na simulação dos estados alterados da consciência das personagens, na anulação da distância entre a câmara e os objectos, na recusa do corte e na cinematização do movimento (Figura 35). Finalmente, filma o futuro; a precipitação

incontornável de qualquer civilização para a ruína e a destruição, deixando à natureza a primazia da reconciliação.



## **Quarta Parte: Paisagem, Sublime e Espaço Fílmico**





## Capítulo 8: Paisagens Interiores. Os quadros da Trilogia

«Landscapes [...], beautiful or tragic or marvelous, enter the moving symphony in order to add to its human meaning, or to introduce into it, after the fashion of a stormy sky by Delacroix or a silver sea by Veronese, the sense of the supernatural» (Élie Faure, 1923).

«Ainsi de l'âme. Ni ange, ni bête, mais humaine, c'est à dire les deux ensemble, c'est la situation de l'homme. [...] Le paradoxe fondamental consiste dans l'hypothèse d'une certaine parenté entre l'état de présence ou de puissance d'âme et les effets essentiels de l'émotion cinématographique» (Gilbert Cohen-Séat, 1946).

O cinema de Antonioni invoca sempre, como já tivemos oportunidade de ver, duas questões: uma que reenvia para a *arquitectura*, e a noção de *desenho* no espaço, construção e ordem (ou ordenamento) na paisagem; a outra para a própria *paisagem* enquanto espaço real ou fantasmático, um pouco à semelhança do espaço mítico e originário em *The Searchers* (John Ford, EUA, 1956). Remetendo-nos às considerações de René Bazin (*Notes d'un Amateur de Couleurs*, 1920) sobre o *Espaço* plástico na pintura, também no cinema é possível encontrar os reflexos de uma conceptualização mais abrangente sobre a noção de espaço como paisagem, que habitamos com o pensamento, de uma forma livre, e onde podemos viajar, repousar, «desfrutar da pureza de um ar que não respiramos, sentir o desânimo dos desertos de areia ou pedra aquecidos pelo sol, absorver a névoa que sai do mar invisível [...]» (Bazin, 1920:60).

No filme, como na pintura – e, particularmente, na designada “trilogia dos sentimentos” de Michelangelo Antonioni, cujos filmes serão analisados neste capítulo –, o *espaço* é a *paisagem*. O filme é, ele próprio, uma paisagem possível da mente: paisagem virtual e fragmentada, em perpétua actualização pela *memória sensorial*, mas também investida pela *memória semântica* e *autobiográfica*. É, aliás, a *memória* que estabelece a relação possível entre o espaço «interior» da mente e o espaço «exterior» do filme (incluindo os seus elementos *filmicos* e os *cinematográficos* - o campo, o contracampo, o fora de campo, a sala de cinema, etc.). Há, então, na virtualidade do filme, a possibilidade de criar uma paisagem global, impossível e improvável, que só a mente (e o sonho) ou o cinema podem fazer existir e habitar. À semelhança do que acontece com a música, segundo René Bazin, também o cinema é de todos e a todos permite sonhar. Podemos esquecer os lugares, mas o seu espaço «[...] tem a faculdade maravilhosa de nos levar longe, de nos permitir viver onde não

estamos, em países vistos de passagem, ou mesmo naqueles que criamos a partir de uma imagem. Não vivemos uma existência total, e as percepções da nossa alma são aí diminuídas pela distância» (Bazin, 1920:59-60), mas há nessas imagens reminiscências de uma condição humana ou de um percurso autobiográfico. Em alguns casos, o espaço plástico da paisagem do cinema opera o encontro entre a realidade e a imaginação, como se verifica em alguns filmes de Antonioni. O cineasta dizia que, em *Il Grido*, quisera mostrar «a paisagem da memória» que era a da sua infância (passada em Ferrara, em pleno Vale do Pó), «vista com os olhos de quem regressa a casa, depois de uma intensa viagem cultural e sentimental» (Antonioni, 1960:24), enquanto noutros filmes a paisagem é um modo de definir a atmosfera dos lugares, a tensão das situações e os estados de alma, *i.e.* delinear os contornos ficcionais das imagens (Figura 36).



Figura 36 – *Il Grido*, Michelangelo Antonioni, Itália, 1957

*Espaço* incomensurável da arte – espaço ínfimo mas infinito do tempo que permanece – o filme é a *mise en abîme* das memórias e emoções, numa *mise en scène* que reenvia, no entanto, para a sua própria dimensão. A propósito desses lugares únicos e irrepetíveis, onde a imaginação nos pode levar, reescrevemos aqui, uma metáfora sobre a

arte e memória, inscrita no final desse pequeno e belo conto oriental de autoria de Marguerite Yourcenar (1903-1987), “*A salvação de Wang-Fô*”<sup>360</sup>:

«O rolo terminado por Wang-Fô estava pousado sobre uma mesa baixa. O primeiro plano era todo ele ocupado por um barco que se afastava, a pouco e pouco, deixando atrás de si um leve sulco que logo se fechava no mar imóvel. [...] O sulco apagou-se da superfície deserta, e o pintor Wang-Fô e o seu discípulo Ling desapareceram para sempre naquele mar de jade azul que Wang-Fô ali mesmo inventara» (Cf. Yourcenar, 1938).

Esta metáfora das artes (pois que às artes ela reenvia; ao desenho, à pintura, à literatura...) é, também, uma imagem possível do cinema, sobretudo o de Antonioni, onde as figuras submergem nos espaços de luz e sombra, mas também, e sobretudo, nas memórias das personagens que habitam os filmes. E onde, em cada figura que se oculta sob a fina película de luz, há um pouco do seu autor, como atestam os seus escritos e palavras, nos textos e entrevistas que completam uma obra de imagens visuais, nas fronteiras da memória e da emoção; corpo e alma, matéria e espírito.

Neste capítulo, procuramos então perceber a forma como Michelangelo Antonioni reinventa o espaço, através da paisagem e da memória – interior e exterior, assumindo o filme como uma arquitectura do visível, mas também do invisível – da fotogenia da alma de que fala Fleisher –, no traçado das emoções, pelo design, as linhas, a luz e a cor, e pelo rigor da *mise en scène*, do enquadramento e dos movimentos de câmara que transformam espaços físicos tridimensionais, e planos geométricos bidimensionais, em *durées*. Tal como a pintura de Da Vinci, o cinema de Antonioni é uma ‘cosa mentale’. O filme convoca o pensamento.

Veremos também que, por vezes, a distinção interior/exterior é uma diferenciação entre o corpo próprio e os outros corpos; sendo que corpo próprio é aquele que se desenha no centro das percepções. Subjaz a esta imagem, a ideia de cindir a percepção em duas partes distintas, doravante incapazes de se juntar; de um lado os movimentos homogêneos no espaço; do outro as sensações inextensas na consciência. Sobre essa questão, que no cinema moderno evoca a ruptura de uma relação entre imagem e afeição, recorde-se a afirmação de Bergson, segundo a qual podemos dizer, metaforicamente, que «se a percepção mede o poder reflector do corpo, a afeição mede-lhe o seu poder de absorvência» (Bergson, 1950:48). Neste processo, as sensações estão ligadas à percepção, enquanto a acção real do corpo está associada à sua acção possível e virtual. A memória é

---

<sup>360</sup> Cf. Yourcenar, Marguerite; *Nouvelles Orientales*, Éditions Gallimard, Paris, 1938 (Tradução portuguesa de Gaëten Martins de Oliveira; *Contos Orientais*, 3ª Edição, Coleção Biblioteca de Bolso, Publicações Dom Quixote, 1999, pp.11-30).

um dos factores interventivos na percepção concreta e na subjectividade das qualidades sensíveis, fundindo a pluralidade de momentos que constituem o espaço-tempo numa intuição única.

Numa observação atenta da trilogia de Antonioni, podemos encontrar nos filmes estes mesmos ecos, a dois níveis, por vezes opostos; o nível fílmico e o nível estético. Sendo que o mais enigmático dos seus efeitos é justamente o facto de todos eles reflectirem a ambivalência dos espaços. Enquanto o cinema como percepção efectua múltiplas medições, exaltando o «poder reflector dos corpos», o seu espectador, moldado pela afeição que marca a sua humanidade, traduz continuamente os graus de absorvência desse mesmo poder. O que, em última análise, significa que, cada filme alberga em si duas camadas que se desdobram na projecção das imagens; uma é a “estória” que se dirige ao corpo, numa narrativa marcada pelo sentido e a existência, outra é a “imagem” que toca a alma, impossível de traduzir, por vezes incompreensível, mas sempre prenhe que, absorvida pela memória, partilha os domínios virtuais de uma não-existência. Neste processo de ambivalência, o jogo decide-se, quase sempre, como veremos, ao nível da imagem.

Tal como em Rembrandt van Rijn (1606-1669)<sup>361</sup> que, nos retratos, faz «[...] viver uma alma num rosto» (Bazin, 1920:93), em Antonioni, trata-se de recuperar o rosto – onde vive a alma –, e fazê-lo viver, por sua vez, nas imagens. Para isso, é preciso filmar o espaço, como se filma um rosto, um pássaro, uma pedra. *I.e.* “pintar” com a luz, a presença viva do real. Transformar, esculpindo, pela *mise en scène*, o espaço; olhá-lo e moldá-lo como se olham e moldam os olhos, umas vezes como superfície espelhada que nos abisma, outras como volume pigmaleónico que se anima. É, quanto a nós, esse caminho para a alma que Antonioni parece percorrer, retomando, no trajecto, os trilhos que, muito antes, a pintura e alguns cineastas maiores haviam já marcado. De facto, os seus filmes são meticulosos mapeamentos da mente e dos seus caminhos racionais, mas também imagens nuas de uma arqueologia das emoções que irrompem. São filmes sobre o medo e a surpresa, às vezes sobre a alegria ou a tristeza, a cólera e a aversão, que plasman no ecrã as emoções profundas e secretas dos homens. Haverá retrato mais fiel do que este, cujas imagens de luz preenchem todas as brechas da memória, sublinhando, na passada, a impossibilidade do corpo uno?

---

<sup>361</sup> Sob o signo da *vida interior*, Germain Bazin considera que «a técnica romântica e apaixonada de Rembrandt, tal como a execução delicada mas vibrante de Vermeer, exprime as virtudes da vida interior; ardente num, reflectido no outro, ela domina a vida dos sentidos para a submeter às aspirações da alma» in Bazin, Germain (1964). *Le Message de L'Absolu: L'Aube au Crépuscule des Images*, Paris, Hachette, 1964, p. 209.

Os três filmes de Antonioni que analisamos, em seguida – *L'Avventura*, *La Notte* e *L'Eclisse* – foram frequentemente considerados sob a designação de “trilogia dos sentimentos”, tendo sido também os que mais contribuíram para uma cristalização da imagem de Antonioni como o “cineasta da incomunicabilidade”. Neste capítulo, é nosso objectivo mostrar que uma e outra afirmação são, talvez, desajustadas e, ainda que parcialmente verosímeis, como já tivemos oportunidade de referir a propósito da reflexão sobre o filme *Chung Kuo, Cina*, não reflectem a profundidade da sua obra em questões tão relevantes como as temáticas da existência/não-existência, as emoções ou até mesmo a dimensão comunicacional das imagens.

O sentimento é, como se sabe, a experiência mental e privada de uma emoção. Ora, no cinema de Antonioni, os únicos sentimentos possíveis são os dos espectadores. Efectivamente, embora os filmes nos coloquem perante o dilema da experiência das emoções e dos sentimentos, as imagens tratam, sobretudo, de um agenciamento da luz e das formas. Este modo de ser do filme não se limita, portanto, a devolver os movimentos coloridos e regulares de um «caleidoscópio dos sentimentos humanos» (Cohen-Séat, 1946). Cohen-Séat estava já consciente que o nosso «armazém» de acessórios intelectuais (os conceitos, etc.) não terá mais do que conjecturas para oferecer, e nem sempre fidedignas, sobre a emoção cinematográfica. Sobre as nossas mais básicas emoções, o filme permanece mudo, como sempre foi, sendo que a emoção e a afeição se passam, exactamente, nos intervalos silenciosos dos quadros narrativos e diegéticos. Cohen-Séat sublinhou ainda o facto de, em boa verdade, o filme nunca ter deixado de ser mudo, mesmo quando aparentemente subjugado pelos diálogos e o som. «O filme [...] continua a ser mudo por essência, tal como a vida e a natureza, porque a natureza e a vida têm aí mais lugar do que o homem isolado. Por esta via, o filme toca as cordas de vibração da alma. Parece não haver dúvida que, se o drama, cinscunscrito em dois mil anos num círculo soberbo, parece estar hoje no exílio, é sobretudo porque a vida cósmica pode emergir no espectáculo [...]» (Cohen-Séat, 1946:98).

Para Antonioni é muito importante que os cineastas tenham consciência do seu tempo, e que as suas obras se constituam como eco dos acontecimentos. Mas, é deslocando a atenção das relações do homem moderno com o ambiente, para a colocar agora sobre o seu próprio interior, que a trilogia de Antonioni constiui o verdadeiro olhar sobre os reflexos e os estilhaços dos acontecimentos do mundo que inauguram uma outra (talvez um pouco mais desesperada) humanidade. Cada um destes filmes é, portanto, um exímio e detalhado mapeamento desse mundo, no corpo frágil do homem, mas sobretudo na sua

memória. Mas é, também, o domínio das paisagens que guardam os ecos do tempo, paisagens duplas (literais e figuradas) de desapareção, no sentido que lhe dá Dario Álvarez<sup>362</sup>. Memórias, portanto.

O restabelecimento da relação de uma arquitectura do filme com os conceitos de luz, percepção e apresentação, bem como a contextualização da problemática do espaço no cinema de Antonioni, particularmente na composição de interiores e no desenho da paisagem é uma tentativa de planificação do gesto do cinema na demarcação das questões referidas em epígrafe. Veremos como a primazia do plano geral e dos planos médios, ocasionalmente contrapostos ao *close-up*, a utilização da luz natural e a exploração de uma certa dimensão visível, mas também visual do mundo (muitas vezes através do plano-sequência) são características específicas da obra de Antonioni, cujos filmes constituem, por assim dizer, um certo retorno à interrogação da problemática essencial das origens do cinema. *I.e.* o realismo, numa enunciação que se complexifica na relação do filme com a imaginação e a mente, mas sobretudo na reelaboração da questão singular que subjaz a todas as outras: a reinvenção da arte pela arte.

Espaço, lugar, percurso, travessia e passagem são traços (trajectos, recortes) de uma “matéria” plástica que estabelece a demarcação da arquitectura dos filmes de Antonioni, desde as primeiras curtas-metragens até ao derradeiro “*Para Além das Nuvens*” (*Par-delà les Nuages*, França/Itália, 1995), com um momento particularmente marcante na designada trilogia – *L’Avventura* (Itália/França, 1960); *La Notte* (Itália/França, 1961), *L’Eclisse* (Itália/França, 1962). E uma elegia final, um poema de imagens e silêncios, no “*Olhar de Michelangelo*” (Itália, 2004). Procurando restabelecer as relações com a pintura, e retomando as questões do espaço-visibilidade-visualidade nas suas relações com a memória e a existência, os próximos subcapítulos são estruturados a partir das matrizes essencialmente plásticas, dos filmes da trilogia. O que, finalmente, acaba por revelar o sentido da poderosa reflexão, evidente no diálogo entre os personagens do filme *Il Deserto Rosso* (Michelangelo Antonioni, Itália/França 1964) – Giuliana: «*Ma cosa vogliono che faccia coi miei occhi?... Cosa devo guardare?*»/Corrado: «*Tu dici: cosa devo guardare? Io dico: come devo vivere? È la stessa cosa*». As palavras sintetizam uma evidência inalienável sobre a maior e mais profética revelação do cinema desde os seus primórdios: a de que há qualquer coisa que une o olhar e a vida, de uma forma absolutamente indelével. É justamente essa “coisa qualquer” que passa através

---

<sup>362</sup> Referimo-nos aqui à ideia central da conferência “A melancolia moderna”, proferida por Dario Álvarez, no âmbito do Colóquio *Arte & Melancolia*, organizado por Maria Augusta Babo e Margarida Acciaiuoli, realizado em 26 e 27 de Março de 2010, na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

dos filmes de Antonioni, da sua «arquitectura» do cinema e das relações do homem com o homem e com o mundo, ora imbricados, ora dissolvidos, ora ainda separados por um subtil processo de “decantar”<sup>363</sup>; porque se trata, simultaneamente, de separar os corpos das almas, depositando as últimas – sem forma – na matéria plástica do filme, mas também, celebrar a vida que passa, volátil, justamente nas poeiras que ficam como sedimentos da *paisagem*. Os filmes de Antonioni são, assim, pinturas da alma, já que revelam no desencanto e na secura da sua imponderabilidade e eternidade, a fotogenia<sup>364</sup> de que fala Alain Fleischer. E porque é no perpétuo fluir dos sentimentos e das emoções, ao correr do tempo em transformação, que se depositam inconfessáveis sinais que consolidam as paisagens interiores e exteriores dos espaços e lugares – mas também dos sentimentos e emoções – por onde passamos (ou que nos atravessam) e que guardam de nós a memória e os vestígios.

Referindo-se à série de pinturas *Le Montagne Encantate*, também de autoria de Antonioni, Tulio Kezich (“As Montanhas Encantadas”, 1985) sublinha que, «para o autor das pinturas, o mesmo indivíduo que rodou os filmes e escreveu as novelas, o dever do homem é testemunhar a realidade visível e invisível da evidência exterior e do segredo interior, com todos os meios de proposição e de realização técnica de que pode dispor» (Kezich, 1985:102). O próprio Antonioni falou frequentemente da sua paixão pela pintura que, tal como a arquitectura e, por vezes, a literatura, são referências constantes nos seus filmes, revelando uma sensibilidade às artes que o cineasta considera ter sido assimilado ao longo da sua vida. Com ou sem citação directa, e apesar da afirmação do autor, relativamente à não intencionalidade, os filmes de Antonioni são obras moldadas por um olhar treinado na e pela arte das imagens. «Não me parece que, ao construir um plano, recorra a aproximações directas com um determinado quadro, com um certo pintor: isso está excluído. É um facto imediato, que nasce espontaneamente, na medida em que eu, acompanhando a pintura moderna, me orientei, evidentemente, para um certo gosto de uma certa maneira» (Antonioni apud Fonseca, 1961:128-129).

O que Antonioni querará, provavelmente, dizer, é que, por muito directa que seja a citação da pintura ou da arquitectura (Schwarzer defende, por exemplo, que nos filmes do

---

<sup>363</sup> O termo «decantar» tem, como se sabe, dois sentidos distintos que justificam a utilização da dupla metáfora: «celebrar em verso; exaltar», (do lat. *decantare*, «cantar; elogiar») e «transvasar um líquido a fim de o separar do sedimento; trasfegar», (do fr. *décanter*, «id.»).

<sup>364</sup> O conceito de fotogenia, que Delluc utilizou pela primeira vez é, inicialmente, sinónimo de excesso de visibilidade, «intensificação da realidade pela máquina cinematográfica» e «arte dos planos luminosos para o registo óptico do cinema».

cineasta, a arquitectura é objecto visualizado mas também quadro da visão) não é esse o plano das referidas artes nos seus filmes. A diferença de abordagem estabelece, relativamente a um cinema predominantemente narrativo e/ou descritivo, uma ruptura (que é uma génese) da mesma ordem da operada pelo próprio cinematógrafo nos primórdios do cinema, em relação ao teatro filmado. No segundo caso, estamos perante o “nascimento” do espaço filmico. No primeiro, o resultado é a extrema “visualidade” do intervalo e da duração, esse tempo que é o espaço interior das personagens e se estende à vivência ou indiferença emocional do espectador.

Todavia, convém lembrar que, quando, entre 1905 e 1920, os cineastas começam a aproximar as câmaras dos actores, e a fragmentar o “*proscenium space*”, estavam, na verdade, a contribuir para a emergência de um outro espaço – o *espaço filmico* – cuja experiência será decisiva para a compreensão da natureza moderna do cinema, nomeadamente nos aspectos que contribuem para a revelação da absoluta «solidão» do homem<sup>365</sup>, numa paisagem que se converte assim em espectáculo do mundo, e cuja génese o cinema pode mimar ou, até, simular, mas sobretudo apresentar, abrindo definitivamente as portas à visão literal de um espaço até então apenas imaginado e que se considera como arte do espaço virtual, muito antes do surgimento das imagens digitais.

Na prática, a verdadeira ruptura com o teatro e o seu espaço, começa nos primórdios, com a fragmentação e a variação de escala no eixo, já que durante algum tempo, o cinema filmava apenas o teatro, à distância de um palco. Embora seja difícil determinar o momento específico dessa ruptura, vimos como o embrião do *espaço filmico e cinematográfico* remonta aos primeiros filmes de Méliès, frequentemente conotados com a dimensão espectacular e injustamente reduzidos, por vezes, à sua teatralidade, pelos temas e pela herança do teatro das ilusões. Pelo modo como passou do espaço do teatro para o espaço do filme, é indiscutível que Méliès opera, simultaneamente, a cisão no seio de uma arte acabada de nascer e a fragmentação da noção de espaço que com ela irrompera.

No entanto, embora o cinema tenha vindo a revelar, a partir de então, a existência de novas e incomensuráveis formas de espaço, a teoria sempre deu maior relevo à questão do tempo – o *movimento* –, na medida em que é mais evidente o seu relevo como diferença

---

<sup>365</sup> É preciso referir que o cinema é, ainda, frequentemente auto-reflexivo, quanto à sua própria solidão e, consequentemente, à solidão da arte e da criação. «O cinema pode também ser feito na solidão mais completa, apesar de todo o aparato que o rodeia; essa mistura de um desembarque na Normandia [...], associado a todos os caprichos dos actores, e ainda aos aspectos técnicos. [...] Graças a [Roberto] Rossellini [1906-1977], compreendi que se pode fazer cinema no meio de milhares de pessoas, máquinas, guas, com a mesma tranquilidade com que, na infância, eu esboçava um simples desenho» (Fellini, 1994:43-44).



essencial perante as artes plásticas. Eric Rohmer (1920-2010), ele próprio cineasta, é uma das excepções, quer na teoria, quer na prática, defendendo o cinema como “arte do espaço”. Rohmer sustenta que a *Nouvelle Vague* e, nomeadamente, Jean-Luc Godard nos seus primeiros filmes, virá opacificar ainda mais a sua importância, ao generalizar a utilização da câmara ao ombro. Em 2005, numa entrevista conduzida por Thierry Jousse e Thierry Paquot, Eric Rohmer falava do retorno dessa técnica e do seu efeito mais preverso: «o desaparecimento da noção de espaço» (Rohmer apud Jousse e Paquot, 2005:19). Para Rohmer, a predominância do *close-up* tem como resultado imediato o desaparecimento das relações entre a personagem e o espaço. A realidade desaparece, também, nesse movimento de contínuo fechamento do plano, onde só o rosto permanece. O espaço perdeu gradualmente o relevo que tinha no cinema mudo (e.g. Buster Keaton, 1895-1966; Charles Chaplin, 1889-1977; D. W. Griffith, 1875-1948, etc.) ou no expressionismo alemão (e.g. Friedrich W. Murnau, 1888-1931; Fritz Lang, 1890-1976 etc.).

Reconhecendo a vocação do filme para «transformar o espaço urbano em espaço cinematográfico» (Rohmer apud Jousse et Paquot, 2005:20), Rohmer estabeleceu uma taxionomia do *espaço no cinema*, que pode assumir três formas diferentes: *espaço pictural*, *espaço arquitectural* e *espaço filmico*<sup>366</sup>. A referência à hierarquia do espaço estabelecida por Rohmer, pode ajudar-nos a clarificar o *modus operandi* dos cineastas e, em particular, de Antonioni, nomeadamente em relação ao uso das formas e da luz, na arquitectura do filme. Diferentes tipos de espaço no cinema significam diferentes contributos para a experiência da visão do mundo, e particularmente do homem, pelo cinema, determinando diferentes tipos e graus de emoções, por exemplo.

Recorde-se que, na categorização de Rohmer, o *espaço pictural* é configurado pela imagem cinematográfica projectada sobre o rectângulo do ecrã que, por mais fugaz ou móvel que possa ser, é percebida e apreciada como representação mais ou menos fiel, mais ou menos bela, de uma parte do mundo exterior. Como muito bem sabemos, este *espaço pictural* no cinema pode ainda ser relacionado com a pintura, na medida em que está intimamente ligado às questões do *enquadramento* e da *representação*. Quanto ao *espaço arquitectural*, é constituído por elementos naturais ou construídos do mundo físico representados e projectados sobre o ecrã, com maior ou menor fidelidade. Este espaço arquitectural é dotado de uma «existência objectiva, podendo ser [...] objecto de um

---

<sup>366</sup> Remetemo-nos aqui para divisão operativa do *espaço* equacionada por Éric Rohmer, no já longínquo ano de 1972, quando apresenta na Université de Paris I, a sua tese de doutoramento que viria a ser publicada em 1977 sob o título *L'organisation de l'Espace dans le Faust de Murnau*.

julgamento estético. É com esta realidade que o cineasta se confronta no momento da rodagem, reproduzindo-a ou traindo-a» (Rohmer, 1977:7). Rohmer alude, é claro, a um espaço “geográfico” virtual que, tal como o mapeamento, é composto de pontos de referência, fragmentos do real (nominais ou visuais), e que resulta das opções de continuidade (e.g. o plano-sequência, a panorâmica, o *travelling*, etc.), da montagem ou da síntese.

A singularidade do espaço plástico dos filmes de Antonioni está, no entanto, na indiscernibilidade das fronteiras entre estes espaços, que se entrelaçam continuamente. Para melhor entender esta questão, podemos fazer uma comparação com Fellini, por exemplo, cujo espaço arquitectural é, frequentemente, um espaço totalmente construído – ficcionado – e, segundo o cineasta, pode resultar da percepção da nuance de uma cor, da recordação do timbre de uma voz ou, simplesmente, de uma melodia. Fellini confessa, aliás, a necessidade de criar o seu mundo do cinema, incluindo as personagens, os objectos, os *décor*s, as cenografias e, até, as paisagens.

«[...] Em *La voce della luna* [Itália/França, 1990], [...] senti que devia construir um país inteiro, mobilizei toda a Cinécittà, construí uma praça, uma igreja, uma discoteca, um hotel, as arcadas, os lugares de comércio, ladrilhei o chão em cada boutique, coloquei as telhas no telhado. [...] O filme não estava apenas num som, numa voz, numa certa luz. Não. Devia construí-lo totalmente. Uma vez construído, fiquei a observar e inventei a história, o argumento, as centenas de habitantes, obrigando-os a vir aos seus lugares» (Fellini, 1994:67-68).

Mas, em Antonioni, o movimento de criação não exclui a interferência da realidade, o vestígio ocasional da natureza na sua dinâmica, como foi o caso da chuva em *La Notte*, do vento em *The Passenger* ou *Zabriskie Point*, da tromba de água em *L'Avventura* (Figura 37). Em ambos os exemplos, é particularmente sobre a questão do espaço arquitectural que incide o problema da emergência da *autoria*. É nesta dimensão que se joga o conhecimento, a memória e a emoção do cineasta e, depois, do seu público, num jogo de extrema racionalidade que nada tem a ver com a expressão dos sentimentos das personagens ou os seus destinos. O espaço arquitectural não é jamais diegético, é um espaço exterior, matricial; uma *gestalt* que não pode reduzir-se à soma das suas partes, sob pena de se perder todo o alcance da sua dimensão criativa.

Para Rohmer, o *espaço filmico* não é o espaço filmado do qual o espectador tem a ilusão, é antes «um espaço virtual reconstituído no seu espírito, com a ajuda de elementos fragmentários que o filme fornece» (Rohmer, 1977:7). Aqui estamos já, obviamente, num espaço da memória e/ou da história, em que o espectador intervém com as suas emoções

ou a sua indiferença, em perfeita consonância, aliás, com a definição de Cohen-Séat que remete, como anteriormente referimos, para a expressão da vida, do mundo ou do espírito dos seres e das coisas, e para a imaginação, justamente através de um sistema peculiar de associação de imagens visuais, naturais, convencionais, auditivas, sonoras, verbais. Uma tipificação dos espaços corresponde, desta forma, a diferentes modos de percepção da matéria fílmica pelo espectador e resulta de procedimentos, geralmente distintos, do pensamento do cineasta, e de três etapas do seu trabalho, onde se operam técnicas diferentes (cf. Rohmer, 1977).



Figura 37 – *L'Avventura*, Michelangelo Antonioni, Itália/França, 1960

Para podermos entender o verdadeiro alcance da diferença de Antonioni, nesta questão da compreensão da dinâmica do espaço no filme, vale a pena lembrar ainda, a noção de espaço de *mise en scène*, e os níveis de relação dos planos, que determinam as diferenças na realização. Uma primeira forma de articulação entre planos envolve a preservação da *continuidade espacial*, simulando a preservação da continuidade temporal, embora esta continuidade espacial possa ser ou não acompanhada pela continuidade temporal (e.g. a porta; o mesmo fragmento de espaço integralmente ou parcialmente visto no plano A é também visto no plano B, com variação do ângulo ou da escala, etc.); uma segunda forma de articulação estabelece a *descontinuidade espacial* que é uma *descontinuidade temporal*, e originou todo um vocabulário que lida com a orientação espacial<sup>367</sup>. Esta

---

<sup>367</sup> Uma das palavras-chave é “*match-cut*” e remete para a concordância ou o *raccord*, nomeadamente para um elemento que tem a ver com a preservação da continuidade entre dois ou mais planos (e.g. os óculos que não «correspondem», significando que o actor não está a usar os mesmos óculos, etc). *Match* também pode referir

tipologia revela, sobretudo, a considerável subordinação do cinema aos elementos estruturais de uma “gramática da imagem” que Antonioni abandona quase por completo reinventando formas de ver que expõem, ora o cinema, ora o movimento da percepção.

Uma reflexão sobre os quadros (na dupla acepção de moldura e enquadramento), dos filmes da trilogia, e a relação com um hipotético traçado das paisagens interiores, pressupõe, ainda, uma referência à influência do *espaço* sobre as *emoções*. É na marcação dos limites dos diferentes espaços do filme (pictural, arquitectural e fílmico) e, particularmente, na originalidade do espaço da *mise en scène*, que Antonioni encena os vestígios de uma relação de natureza “óptica” mas também “háptica” e, de certo modo, “biológica” do filme, se entendermos a emoção como vestígio relacionado, latente (e incluso) na própria noção de espaço fílmico e cinematográfico, que constitui, por vezes, um espelho (e uma lente poderosa que funciona nos dois sentidos), através da qual a humanidade se revela, se condena ou legitima. Antonioni considera os seus filmes «espelhos da vida» que é, em si mesma, de uma extrema ambiguidade (cf. Cardullo, 1978:145).

Recuperando a ideia eisensteiniana de “conflito”, aplicada ao filme, as imagens de Antonioni jogam-se num movimento tensivo que vai de um extremo ao outro da noção de violência. Mas não são as imagens fílmicas que são violentas e sim o homem que – mais ou menos predisposto – experimenta a violência, que se encontra por todo o lado na natureza e que, por conseguinte, a reconhece como dupla imagem de si, nos produtos da sua própria imaginação. Neste contexto, podemos ser, ocasionalmente, confrontados com questões que variam entre as dimensões ética e estética, mas cujo cerne continua a ser, indubitavelmente, um problema da *mise en scène* da obra, e, portanto, da sua própria configuração, susceptível de apresentar (ou desvelar) a estranheza do mundo, no seio do que nos é familiar.

De facto, à primeira vista, esta pode ser uma questão privilegiada no momento da recepção do filme, o que poderá levar-nos a considerar apenas o lado do espectáculo e, portando, do espectador. Com a Estética, ao deslocarmos a questão do objecto (e do acto de criação que lhe dá origem) para o espectador, assumindo, desta forma, como o faz Clive Bell (1881-1964)<sup>368</sup>, que toda a obra de arte está, indelevelmente, associada a uma emoção

---

um espaço (“*eye-line matches*”, “*matches in screen direction*”, “*matches in the position*” de pessoas ou objectos no ecrã; há também concordâncias espaço-temporais - “*spatiotemporal matches*.” -, (e.g. o movimento da porta em dois planos diferentes; a velocidade do movimento nos dois gestos que deve corresponder, isto é têm de *parecer o mesmo movimento*. Sobre esta mesma questão veja-se, também, o capítulo “*Spacial and Temporal Articulations*”, já anteriormente referido, in Burch, Noël (1969). *Praxis du Cinéma*, (English translation: Helen R. Lane. *Theory of Film Practice*, London, Secker & Warburg, 1973).

<sup>368</sup> Clive Bell procura mesmo responder à questão: “*Porque somos tão profundamente afectados por linhas e cores?*”. No entanto, considera que a beleza, uma das marcas essenciais da condição estética, não pode ser o elemento

que a faz viver e sobreviver ao tempo, estamos já numa outra dimensão que mostra a arbitrariedade e a dispensabilidade dos métodos e técnicas, bem como das tecnologias, na emergência do insólito e do subitamente estranho que constitui a singularidade da obra.

A este nível, é possível, de facto, colocar num mesmo plano, as gravuras de Lascaux e o mais elaborado dos quadros de Tiziano (1473/1490-1576), de Leonard Da Vinci (1452-1519) ou as gravuras das séries *La Grande Passion* (1511) ou *La Petite Passion sur bois* (1509-1511), de Albrecht Dürer (1471-1528), um filme dos Lumière e *L'Avventura*, enquanto obras que partilham questões da mesma natureza, num espaço-tempo que impõe a *durée* como condição *sine qua non*, para o seu reconhecimento enquanto obra de arte. Todas elas convocam a experiência humana que se traduz, necessariamente, num qualquer afecto ou na ausência dele, por analogia. Parafraseando Clive Bell, essa experiência é sempre a marca da arte maior, cujo apelo é universal e eterno. Sendo que a Arte «permanece intacta e inatingível porque as emoções que ela desperta são independentes do tempo e do espaço, [e] porque o seu reino não é deste mundo. [...] As formas da arte são inesgotáveis; [...] todas conduzem pela mesma estrada da emoção estética, ao mesmo mundo do arrebatamento estético» (Bell, 1992:126).

No caso do filme, o problema do espaço antecede e ultrapassa a questão estética, para mergulhar, por vezes, nos meandros da sua grandeza ou indigência ética. Do ponto de vista do gesto criativo, a experiência estética do filme enraiza-nos, cada vez mais, e mais profundamente, numa arquetípica<sup>369</sup> origem biológica. Diz Bergson, (*Essai sur les Données Immédiates de la Conscience*, 1909) que um grande número de estados psicológicos são, com efeito, acompanhados de contracções musculares e sensações periféricas. Estes elementos superficiais são coordenados entre eles, ora por uma ideia puramente especulativa, ora por

---

peculiar que distingue a obra de arte, na medida em que belos são muitos dos elementos da natureza que não parecem desencadear no ser humano uma emoção de natureza estética. É certo que, durante muitos séculos, pensávamos ter encontrado na harmonia e na beleza, a especificidade da arte. Exemplo disso são todos os estudos que se fizeram sobre a questão da *proporção*, o mito de que a *simetria* seria intrínseca à própria natureza (embora, isso aconteça efectivamente em muitos casos), homem incluído, e que, portanto, a arte ao mimar essa simetria poderia constituir-se verdadeiramente na sua essência. Os tratados específicos sobre a perspectiva ou outros sobre pintura que dedicavam longas páginas a esta temática (Alberti, Da Vinci, Dürer, Piero Della Francesca, etc.), bem como os tratados sobre arquitectura (Vitruvius, Serlio, Alberti, Paccioli, etc.) são bem elucidativos quanto à crença de que a harmonia (matemática) e a beleza, entre outros cânones, regiam toda a produção – com maior ou menor grau de elaboração - da obra de arte.

<sup>369</sup> A noção de *arquétipo* (do grego *arkhétypon*), remete aqui, simultaneamente, para a noção de *modelo* ou *paradigma*, mas também para o conceito da Psicologia de Jung cuja referência a «*imagens e símbolos ancestrais que formam, no seu conjunto, o inconsciente colectivo de um povo e se revelam nos contos de fadas, lendas populares e tradições*», nos permite aqui transitar de um conceito de biologia (do grego *bíos*, «vida» + *lógos*, «tratado») enquanto ciência que estuda os seres e os fenómenos vitais e as suas leis, para o de *etologia* (do grego *ethología*) que abarca, simultaneamente, a ciência do comportamento animal no seu meio natural, mas também a ciência dos costumes descritos pela Etnografia, na acepção de Wundt (1832-1920), filósofo e psicólogo alemão.

uma representação de ordem prática. No primeiro caso, há um esforço intelectual ou atenção; no segundo, produzem-se *emoções* que poderemos chamar violentas ou intensas, a cólera, o medo e certas variações de júbilo, de dor, de paixão e de desejo. O autor refere ainda a descrição dos sintomas fisiológicos da fúria, feita por Charles Darwin (1809-1882); «“O amor, diz Darwin, faz bater o coração, acelerar a respiração, ruborizar o rosto.” [...]» (Darwin citado por Bergson, 1909:23). Dizer que as emoções (e.g. amor, o ódio, o desejo, etc.) e os sentimentos atingem um certo grau de violência é o mesmo que dizer que se manifestam no corpo, «irradiam à superfície». Onde estão, então, os “sentimentos” da trilogia de Antonioni?

A violência é, como se sabe, um tema particularmente caro à estética, na medida em que se considera que ela é intrínseca a todo e qualquer movimento de criação, sobretudo quando o gesto corresponde a uma atitude da sua própria negação. Sendo frequentemente o resultado de uma tensão insuportável e irreprimível entre o homem e o mundo, a violência pode assumir a forma de uma imagem, e nem sempre se identifica ao nível da representação. Segundo Michel Mourlet (“Apologie de la Violence”, 1960), o cinema pode manifestar, nos gestos dos homens e na confrontação dos corpos, toda a violência da mundo, «[...] havendo um momento em que a força acumulada transborda, rompe os diques, lançando-se em ondas retumbantes sobre o seu obstáculo. Captando a chama que a literatura oferece, a câmara apodera-se, muito naturalmente, desse momento, que as outras artes não podem mais do que sugerir ou simular» (Mourlet, 1960:24). Esta afirmação de Mourlet, a propósito do filme *The Big Night* (Joseph Losey, EUA, 1951), aplica-se de forma justa a muitos outros filmes da história do cinema e, também, de um modo particular, a alguns dos filmes de Michelangelo Antonioni, nomeadamente *Zabriskie Point* (USA/Itália, 1970), cuja cena final é, literalmente, mas também metaforicamente, a imagem em movimento da irrupção ambivalente da violência e da criatividade. Destruição do espaço, construção do filme. Diz Mourlet que a capacidade única do cinema se manifesta justamente onde o turbilhão intencional (e mental) da descrição encarna, por fim, no mundo dos corpos e dos objectos. «[...] A *mise en scène* encontra na violência uma constante oportunidade de beleza. [...] Recusar esta procura de ordem natural, este júbilo do gesto eficaz, este brilho do olhar depois da vitória, é condenar-se a nada compreender de uma arte que é uma interrogação da felicidade através do drama do corpo» (Mourlet, 1960:24).

Numa compreensão particularmente eficaz desta questão, o cinema de Antonioni propõe vários tipos de violência. Da mais espiritual, consubstanciada no mutismo das personagens, na sua solidão resignada e silenciosa, na amplitude fria e desoladora das

paisagens sob o nevoeiro de Inverno, até à mais carnal liberada pela explosão, por exemplo, no filme já referido, na orgia do *La Notte* (Itália/França, 1961), na cena final desse mesmo filme ou na sequência do clube nocturno em *Blow Up* (Grã-Bretanha/Itália, 1966), com o guitarrista a destruir a sua própria guitarra. A violência em Antonioni é um barómetro do “realismo interior” – e, talvez, a marca indelével de uma indexicalidade que rege toda a presença humana num registo temporal e espacial específico do filme: *ego, hic et nunc*. A violência das coisas e dos gestos faz sentido para um “eu, aqui e agora” que é fora do nosso próprio tempo e alheio ao nosso espaço, razão pela qual a suportamos. Registo que é, ao mesmo tempo, autobiográfico e estético, a violência assume-se como índice de resistência perante a vida e o confronto do homem com a (sua) natureza (ou deveríamos dizer condição?), quer no seu limiar mínimo (e.g. a morte, o suicídio, a impotência perante a tragédia, etc.) quer na rememoração desses mesmos episódios, através da memória das imagens, como é o caso de *Tentato Suicidio* (Michelangelo Antonioni, Episódio do filme *L'Amore in Città*, Itália, 1953).

Antonioni refere-se explicitamente à questão do drama, na entrevista a Cardullo (“Film is life: An Interview with Michelangelo Antonioni”, 1978) e compara o seu cinema com os filmes de Luchino Visconti (1906-1976) e Federico Fellini. Para o autor, enquanto Visconti procura «dramatizar até ao mais alto grau» e Fellini leva a «tensão dramática ao extremo, em termos visuais», ele próprio procura «remover» todos os indícios do drama externo para «criar a situação de conflito interior» (cf. Antonioni apud Cardullo, 1978). Neste contexto, é relevante lembrar que a diferença entre drama e tragédia está bem marcada em toda a obra de Antonioni.

O drama é, como se sabe, sempre exterior e exige essa denotação própria do gesto teatral que denuncia e revela. Antonioni «odiava» o melodrama («a cena da prostituta embriagada ou do pai brutal») e considerava-o de fácil realização. Mas a tragédia, essa é interior e privada. Nos filmes de Antonioni, o drama é particularmente raro, senão mesmo inexistente. É pela via da tragédia que o cinema de Antonioni ultrapassa a modernidade. Porque a condição pós-moderna está associada, como diz Michel Maffesoli, ao retorno do trágico<sup>370</sup>; à ideia de destino, sob a forma de imprevisibilidade, à subjugação do passado e do futuro à intensidade do presente, ao instante como horizonte da vida quotidiana. É essa mesma condição que se começa a desenhar no filme *L'Avventura*, atinge um ponto

---

<sup>370</sup> Sobre esta questão veja-se o ensaio de Maffesoli, Michel (2000). *L'Instant Éternel. Le Retour du tragique des les sociétés postmodernes*, Paris, La Table Ronde, 2003.

culminante em *La Notte* e instaura-se, definitivamente, como matéria fílmica da sua obra, em *L'Eclisse*.

A par das vulgarizadas questões dos “sentimentos” e da “incomunicabilidade” há, também, autores que vêem na trilogia, uma crítica impiedosa à decadente burguesia italiana do pós-guerra. Esta continua a ser, aliás, uma das questões mais destacadas. Em 2007, Frank Tomasulo dizia, por exemplo, que o filme *L'Avventura* retrata uma classe burguesa alienada pelo consumismo e o egoísmo, pelo que as suas personagens são «[...] abstracções dos modernos seres humanos alienados – corporalizados pelos seus móveis, vestuário, automóveis, mansões, e outros bens materiais»<sup>371</sup>. Para Tomasulo, Antonioni é um materialista empenhado em retratar um mundo real de objectos e pessoas, bem como o seu sistema de classes sociais. Mas, não é este o nosso entendimento da trilogia, nem será essa a matriz da nossa abordagem. Pelo contrário, consideramos que os filmes da trilogia reflectem menos a materialidade das coisas e do mundo, e muito mais os limites da sua imagética (veiculada pela arte, *i.e.* a pintura, o cinema, a arquitectura...), particularmente relacionada com a condição humana, pontualmente marcada pela memória, a imaginação e a espiritualidade da arte.

### 8.1. *L'Avventura*: Filmar as paisagens da alma

O filme *L'Avventura* (Itália/França, 1960), realizado três anos depois de *Il Grido* (Itália, 1957) é, então, o primeiro de um conjunto de três filmes, vulgarmente designado por “trilogia dos sentimentos”. Não serão, porém, os sentimentos, o tema central da nossa reflexão. Pelo contrário, o que nos convoca nas imagens da trilogia é a razão, na forma como os filmes traçam um diagrama de acção que começa com um *desaparecimento* e termina com uma *ausência*, deixando aos espaços da paisagem natural ou construída, a primazia do primeiro plano. Sabemos que Antonioni considerava menos importante focalizar a atenção nas relações do indivíduo com o seu ambiente (que era a perspectiva neo-realista), do que mapear as transformações e as convulsões do ser humano confrontado com a mudança. «Num mundo que retoma a normalidade [...] o que importa não é a relação do indivíduo com o meio, mas o indivíduo em si, na sua perturbante e complexa verdade. O que é que atormenta e impulsiona o homem moderno?» (Antonioni apud Maurin, 1960:212). Mas é através da relação com o espaço que os filmes da trilogia traçam o retrato “íntimo” do

---

<sup>371</sup> Cf. Tomasulo, Frank (2007). “The Bourgeoisie is also a class: a class as character in Michelangelo’s *L'Avventura*” in *Jump Cut, a Review of Contemporary Media*, No. 49, Spring 2007, disponível em <http://www.ejumpcut.org/archive/jc49.2007/Tomasulo/text.html> (Acedido em 28 de Janeiro de 2010).



homem moderno. «A paisagem é um estado de alma» (Serceau, 1995:50) e revela o que Jean Mottet (“Le paysage, les corps, la surface”, 1999a) designa por «fascínio pela *durée*».

Nesta ordem de ideias, uma das singularidades do filme *L'Avventura*, que se verifica também nos filmes seguintes, é a primazia e permanência do olhar da câmara, como alternativa à narrativa clássica (na dinâmica do campo/contracampo, por exemplo) e aos efeitos da montagem, e que se traduz no abandono sistemático do campo, operado pelas personagens. Para Mottet, Antonioni opera a «coincidência entre o tempo do filme e o tempo real», mostrando o «tempo em estado puro» de que falava Epstein, «testemunha a *insistência* do tempo, detendo-se longamente sobre o “lugar” da acção (o lugar da desapareição de Anna, por exemplo), sobre as vagas, as rochas, a escassa vegetação agitada pelo vento [...], numa *durée* livre de toda a presença humana» (Mottet, 1999a:209). Esta ideia do autor citado não deixa de ser, todavia, paradoxal, na medida em que a *durée* é, por definição, um espaço-tempo da consciência que exigiria, no mínimo, um POV instaurador de um olhar subjectivo. A predominância do enquadramento sobre a paisagem, em detrimento de uma composição que acompanhe os protagonistas é, seguramente, um indício da nossa relação com o mundo e os seus lugares que assistem, deste modo, à passagem da vida. Mas é, também, um duplo movimento; a perda de referências do homem moderno e o reconhecimento do cinema na realidade. O abandono do lugar, a deslocalização e o nomadismo dos seres são sinais claros das suas inquietações. São marcas, não visíveis, mas visuais, da agitação do espírito. Antonioni está convicto que «é difícil reconhecer os movimentos da alma», mas acrescenta que «é sempre daí que se parte mesmo quando é o cérebro que trabalha» (cf. Antonioni apud Maurin, 1960). O cinema é, deste modo, ambivalente. Por um lado é uma actividade espiritual, por outro acontece na realidade, que é o espaço e o tempo pelos quais a humanidade passa, permitindo, ocasionalmente, a uma câmara como a de Antonioni, captá-la, recortá-la, enquadrá-la e elevá-la ao estatuto de obra de arte, pela possibilidade da sua contemplação num filme que é, também, um filme da realidade.

Não havendo um movimento da acção e do drama, mas um movimento da *durée* (numa tendência clara, segundo Seymour Chatman, para a inversão da evolução do estilo na história do cinema em direcção à mobilidade sistemática) que pode assumir a forma de um movimento de câmara, mas inscreve, também, a persistência do plano fixo, *L'Avventura* é um filme que vive dessa impregnação das imagens pela alma. Os corpos estão ausentes das paisagens, mas os espíritos povoam-nas. Essa dissociação entre o homem e a paisagem é o que verdadeiramente o faz solitário. Não é a condição da personagem única no

enquadramento, mas a proposta da existência do mundo sem ele, e vice-versa. Mottet identifica o que chama «obstáculos» criados pelo cineasta à «inscrição das figuras na paisagem», e que impedem a constituição de uma «paisagem habitual». A opção pela distância ao objecto ou à personagem é um dos factores que fazem dos lugares, simples telas contra as quais as personagens são filmadas. Não há fusão com os lugares. Há desenquadramento. Outro factor determinante é a vigilância e a direcção do olhar das próprias personagens, que se dirige continuamente para o interior do enquadramento. As personagens, tal como o espectador, também assistem a um filme. Esse é, verdadeiramente, o filme de Antonioni; o filme da realidade. Finalmente, um terceiro factor que participa em simultâneo, do móbil da narrativa e da forma da imagem, é o “desaparecimento”, por ausência ou afastamento, e que assume, por vezes, o modo de dissipação literal da imagem do corpo.

Referindo-se à trilogia e, particularmente ao filme *L'Avventura*, Michel Schwarzer (2000), sustenta, por sua vez, o tema da alienação e da solidão que, segundo o autor, é «ilustrado» pelas paredes e estruturas arquitectónicas no espaço fílmico. Diz Schwarzer que, em Antonioni, «as paredes brancas – quer sejam de betão, tijolo ou pedra – simbolizam sentimentos mudos, e a incapacidade de expressar o *eu* ou estabelecer uma relação com o outro. São metáforas para uma alma reservada» (Schwarzer, 2000:205). Veja-se, por exemplo, a «zona utópica» da EUR (*Exposizione Universale di Roma*), em *L'Eclisse*, que Schwarzer compara a um «cemitério para os vivos» (cf. Schwarzer, 2000:201), ou as estradas vazias, os espaços em construção. Mas não há, no gesto de marcação das distâncias, uma qualquer intenção de esvaziamento da emoção. Os filmes da trilogia são filmes que se inscrevem num movimento de ambivalência que, ora remete para as emoções, ora para a sua ausência. O cinema não é, como muito bem diz Aumont, um falsificador ou um salteador. Não está ali para elidir as «nossas verdadeiras emoções, substituindo-as por afectos artificiais [...]». A crítica não é nova, e vem de longa data; é o esquema mental da iconofobia platónica» (Aumont, 2007:19).

Por esse motivo, é importante separar as sensações ditas *afectivas* das *representativas*, e não apenas nos filmes de Antonioni, embora, na verdade, passemos, gradualmente, de umas para as outras. Neste caso, à medida que uma sensação perde o seu carácter afectivo, para passar ao estado de representação/apresentação, os movimentos de reacção que essa sensação provoca tendem a apagar-se. É preciso destacar que as sensações não são imagens percebidas fora do corpo, mas afecções localizadas, incorporadas. Ora, o corpo não é um

ponto matemático no espaço, e as acções virtuais complexificam-se e impregnam-se de acções reais ou, dito de outro modo, não há percepção sem afecção.

No caso do cinema, esta relação foi amplamente explicitada por Gilles Deleuze, ao desenvolver o conceito de *imagem-movimento* (cf. *Cinéma 1: L'Image-Mouvement*, 1983), num quadro de referência que remetia, frequentemente, para a estrutura racional e convencional do espaço do cinema clássico, onde a representação do tempo tinha uma linearidade. Mas, se antes o cinema “exigia” que a separação fosse controlada e efectuada pelo espectador, com o cinema moderno emergente no pós-guerra, no domínio de uma *imagem-tempo* (cf. *Cinéma 2: L'Image-Temps*) o cinema incorpora, ele próprio, essa separação. É o caso dos filmes da trilogia de Antonioni, onde não há lugar possível para o puro registo das sensações afectivas, nem das personagens, nem do espectador, este último continuamente confrontado com as marcas literais do aparelho sensorial.

Veja-se, ainda a propósito, a possibilidade de descrição da *sensação da luz*. Baseando-nos nas nossas experiências, bem como nas teorias físicas, temos tendência a considerar o preto como uma ausência de luz ou, pelo menos, como um mínimo de sensação luminosa, e as nuances sucessivas de cinzento como intensidades decrescentes da luz branca. O negro é tão real como o branco, e as intensidades decrescentes de luz iluminando uma dada superfície, são, numa relance perceptivo, um conjunto de nuances diferentes, análogas às cores do espectro. De tal modo que, um aumento considerável de luz traduz-se para nós numa sensação a que podemos atribuir um tom emocional. Em Antonioni, as variações de luz que marcam as diferenças entre as cores, não têm o efeito de um *pathos*<sup>372</sup>. Mas, no limite, essas variações podem desencadear a inquietude ou a reflexão. Veremos que Antonioni levará esta proposta ao extremo com o filme *Il Deserto Rosso* e, depois, com *Il Mistero di Oberwald*.

Do mesmo modo, e remetendo-nos à importância da relação *som-silêncio* e “som do silêncio”, à medida que a amplitude de uma vibração sonora aumenta, o nosso corpo

---

<sup>372</sup> A nossa opção pelo conceito de *páthos* (paixão) prende-se com o facto de considerarmos que *paixão* e *encantamento* podem considerar-se, no limite, reacções da mesma natureza. Tal como descrevemos em *Ecce Homo: As Marcas das Paixões* (disponível em <http://artciencia.com/Admin/Ficheiros/IRENEAPA266.pdf>) o termo *paixão* remete para diversos sentidos, entre os quais o *páthos* grego, que se assume, simultaneamente, enquanto aspecto passivo de uma mudança, ela própria constituída como acção (*poiēin*), mas também como capacidade de mudar (*dínamis*). No sentido latino *passio/passivitas*, o termo evidencia a propriedade do sujeito que, sob a acção exercida por um qualquer agente exterior, se constitui como receptáculo de uma qualidade à qual se submete, suportando-a como uma prova. Neste suposto «modelo de choque», *páthos* designa as impressões da alma (trabalhadas ao longo dos tempos pelos filósofos), bem como os sentimentos de dor/prazer que as acompanham, e cujo interesse por parte da ciência é crescente. À arte coube, sem dúvida, o papel de mensageira, pois que às artes se devem, desde sempre, incontáveis testemunhos de tal interesse pelo *páthos*.

reproduz o efeito dessa vibração como se recebesse um choque. Outras sensações no seu estado de representação (e.g. sabor, odor, temperatura, etc.) têm mesmo um carácter agradável ou desagradável. Quando respiramos os odores das flores, dos perfumes e dos espaços recordamos, frequentemente, tempos, lugares, pessoas, objectos. Os sentidos invocam memórias. No caso particular de uma acuidade superior, ao nível auditivo, há mesmo a evocação de uma imagem “situada”, elevada no espaço. Ao nível da visão, o mesmo se passa com a questão da *lei do inverso do quadrado da distância* (a intensidade da luz sobre uma determinada área é inversamente proporcional ao quadrado da distância da fonte de luz), que é um efeito físico, e não psicológico.

O cinema moderno redimensiona todas essas proximidades e distâncias operadas pelo aparelho sensorio-motor, focalizando-se no interior das personagens. Mas separa também, frequentemente, as sensações ditas “afectivas” das “representativas”. A trilogia é bem um exemplo dessa operação que é, também, uma redenção do espaço exterior. Porque as imagens dos filmes têm o dom de desencadear em nós o acesso às «memórias sedimentadas»<sup>373</sup> de espaços e lugares que pensávamos ter perdido para sempre. Memórias que são, deste modo, *loci*, “espaços virtuais” onde se encontram as *representações das sensações*, que a mente recupera nos múltiplos movimentos criativos da arte (e.g. a escrita, o traço, o desenho, a fotografia, etc.), e que, na trilogia, não estão necessariamente visíveis, mas não deixam de ser visuais. Embora possam estar pulverizadas nos interstícios da forma, da luz, da tonalidade, da textura, da cor, na espessura do tempo e na geometria do espaço, nos gestos dos actores, nas suas movimentações, na intensidade dos olhares, nos risos e nos sorrisos, nas lágrimas (escassas), na cólera (rara), na desilusão, na tristeza e, por fim, na abstracção. *I. e.*, no movimento único e indescritível que a mente desenha, num trajecto mundo-mente, da matéria plástica do filme à plasticidade da alma moldada pelos sentimentos e as emoções.

No caso da *luz*, ela é mesmo um descritor do efeito físico/metafísico anteriormente referido; intensidade e brilho, visibilidade e sombra, fotogenia e sublime. É um “revelador” (não químico, mas físico) dessa «qualquer coisa que se joga, numa concepção *sublime* do cinema» (Deleuze, 1985:205), e que é constituída pelo choque da imaginação, levado aos seus limites (o enigma do desaparecimento de Anna, por exemplo), forçando o pensamento

---

<sup>373</sup> A expressão é de José Saramago, numa entrevista feita pela TSF, a 4 de Novembro de 2008, por altura do lançamento do seu livro “*A Viagem do Elefante*”. O autor dizia então que a doença – Saramago estava ainda a convalescer de uma grave pneumonia – desencadeara subitamente nele a rememoração de imagens e palavras da sua infância – expressões da «linguagem», portanto – que ele julgava perdidas nos recônditos meandros da sua memória e consciência, mas também nos instantes que o fio contínuo do tempo ocultara. Espaços, portanto.

a «pensar o todo como totalidade intelectual que ultrapassa a própria imaginação» (Deleuze, 1985:205). O trabalho do cineasta é, muitas vezes, o de «fazer ver», como Griffith, ou velar, provocar o desconforto orgânico pela fraca iluminação ou o excesso de luz, que se traduz, por sua vez, em inquietação, angústia ou absoluta frieza, ou o mesmo é dizer, em planos de acção/reacção das emoções e sentimentos. Numa reflexão nostálgica sobre os usos da luz na arquitectura japonesa, e da generalização da prática ocidental de iluminação (excessiva), no oriente, o escritor japonês Junichiro Tanizaki escreve que a concepção de belo é uma «sublimação das realidades da vida», acrescentado: «os nossos antepassados, obrigados a viver em divisões escuras, descobriram um dia, o belo no meio da sombra, e depressa utilizaram a sombra para obter efeitos estéticos» (Tanizaki, 1933:31).

Vejam-se, por exemplo, as experiências de Jean-Luc Godard, que se jogam, parcialmente, no *espaço físico* de espectador; prolongando ou limitando a distância ao objecto, ditando o que o espectador pode (ou deve) ver. Quando falamos de emoções no cinema, uma das questões essenciais é, efectivamente, por um lado, o uso da luz para mostrar ou ocultar o espaço, enfatizando ou desencadeando emoções (de medo, por exemplo), por outro a amplificação ou distorção dos traços de uma certa realidade, exacerbando-a, levando-a ao extremo da sua abstracção e, em consequência, à sua racionalização. Isto é, estamos a falar de questões de realismo e expressionismo, que são sempre mais evidentes num certo cinema que apela ao pensamento e à imaginação. Durgnat refere, convictamente que, quando a arte provoca emoções, há expressionismo o qual podemos opôr ao realismo «[...] ou falar de uma batalha entre a magia (Méliès) e a realidade (Lumière), entre o estúdio (Méliès) e os exteriores (Lumière) – desde que não nos esqueçamos que cada estilo retira o seu sentido da presença implícita do outro» (Durgnat, 1967:90).

É preciso referir que os traços do expressionismo constantes nos estilos de autores como Victor Sjöström (1879-1960), Ingmar Bergman (1918-2007) ou Sergei Eisenstein (1898-1948), em Antonioni são, sobretudo, elementos importantes na reconstrução do “espaço (mnésico) do espectador”; a vivência da humidade e do frio nas cenas de nevoeiro, por exemplo. O excesso ligado à distorção/amplificação ou ocultação do espaço são formas de explorar as atitudes chave e as emoções básicas, em toda a sua veemência e pureza, mas também elementos que operam a distanciação do espectador à obra. Daí que nos interesse, neste aspecto, a atitude expressionista configurada nas formas limite de abstracção do espaço no filme; o negro, a contraluz, ou a perspectiva atmosférica no seu extremo (e.g. as figuras ocultas no nevoeiro).

O espaço fílmico é sempre, de uma forma ou de outra, expressionista, porque o excesso de luz ou o seu défice é o que permite, frequentemente, uma visibilidade total e homogénea do espaço ou o estabelecimento de diferentes planos de visualidade que determinam a «arquitectura» da imagem. Nos extremos, não é o excesso ou a ausência de luz que se vê, é a perfeita (ou imperfeita) ilusão de equilíbrio da luz que, tendencialmente, consideramos como luz natural. Alfred Hitchcock (1899-1980), por exemplo, não sendo de todo um expressionista – como o foram os cineastas maiores do cinema alemão Fritz Lang (1890-1976) ou F. W. Murnau (1888-1931) – transformou frequentemente o efeito físico da luz projectada e estruturante da *mise en scène*, num efeito psicológico vivenciado pelo espectador, levando ao limite a eficácia de um conhecimento prévio sobre a influência das relações ao nível do espaço, quer no interior do enquadramento, quer fora dele. Porque as relações espaciais, que adquirem grande importância nas relações humanas, determinam o modo como recebemos e apreendemos todas as imagens, bem como as nossas reacções às mesmas.

Recorde-se, também, o exemplo apresentado por Durgnat retirado do filme *La Passion de Jeanne d'Arc* (Carl Th. Dreyer, França, 1928) em que as primeiras cenas, que têm ambas o mesmo conteúdo, são singularizadas através da forma de «espacialização» das personagens; o cenário que lhes é atribuído, o pedaço de «imagem da realidade» que as prolonga – para o céu ou para a terra. Os corpos, e particularmente os rostos, expressam diferentes sentimentos consoante o espaço que os envolve. São as relações espaciais que determinam, por conseguinte, as diferenças de estilo que constituem, em última análise, as verdadeiras diferenças de conteúdo no filme.

Deste modo, o que está em causa no cinema, desde as suas primeiras experiências, não é a questão de *informação* fornecida ao espectador<sup>374</sup>, mas a possibilidade de participação do espectador no espaço e nos sentimentos das personagens ou – no limite –, nas “razões” e “emoções” do próprio cineasta. Num texto descritivo, sobre as condições adversas da rodagem do filme *L'Avventura* Antonioni referia que há filmes agradáveis e filmes amargos,

---

<sup>374</sup> Esta diferença entre dar informação ou partilhar um espaço (a imagem) e uma emoção com o espectador é, quanto a nós, o motivo da incompreensão da televisão perante o seu próprio dispositivo. A televisão, que tem sido assumidamente um «meio de comunicação», permanece enredada na enorme confusão, sobre a sua verdadeira função ética e social, sobretudo na sua vertente formação/informação. Procurando, desde sempre, substituir-se à tarefa do cinema (que, enquanto arte, se liberta de qualquer processo predominantemente informativo, para cumprir o seu desígnio de expressividade), a televisão falha justamente nos aspectos que deveriam constituir a sua principal especificidade: a de fornecer informação ainda que numa perspectiva formativa. Sabemos ainda o quanto esta confusão tem prejudicado o serviço público de televisão. Os noticiários e as reportagens são frequentemente exemplos da perigosa ambiguidade entre a vida e as imagens, apelando à lágrima fácil, como se a complexidade das situações referenciadas se resolvesse com a (ex)posição dos corpos (e das suas entranhas, patentes nas emoções) do drama alheio, perante o mundo.

filmes leves e filmes dolorosos. «*L'Avventura* é um filme amargo e, por vezes, doloroso. A dor dos sentimentos que morrem, ou dos quais antevemos o fim, no momento mesmo em que nascem. Tudo isto contado numa linguagem que procurei despojar de todos os efeitos» (Antonioni, 1976:218). Também por isso, é totalmente legítima a assunção de que o cinema nunca saiu verdadeiramente da Gare onde nasceu o filme dos irmãos Lumière, e das suas imagens intemporais em que os primeiros espectadores se abismaram na percepção provocada pela súbita estranheza de um espaço até então demasiado familiar... Parafraseando Bergson (*Matière et Mémoire*, 1903), nenhuma doutrina filosófica contesta o facto de as imagens poderem pertencer a dois sistemas diferentes – um que pertence à *ciência*, e onde cada imagem não reporta senão a ela própria e guarda um valor absoluto, a outra que é o mundo da consciência, e onde todas as imagens se regulam por uma imagem central, o nosso corpo, do qual elas seguem as variações.

À semelhança do que acontece com outros cineastas da percepção, em alguns filmes de Antonioni a configuração das relações ópticas (a escolha da lente e da sua angularidade, por exemplo) pode mesmo resultar em sensações hápticas, pela utilização da variação da escala, ao nível da forma; da tonalidade, na cor; da posição da câmara, no movimento. Em *L'Avventura*, uma cena filmada a partir do interior do iate, aportado na Ilha de *Lisca Bianca*, tem esse mesmo efeito sinestésico, evidenciando a estreita relação que as imagens têm com a percepção e a forma como estas nos permitem “experimental” outros espaços, neste caso, através do balanceamento da imagem que reflecte a agitação das águas.

Neste caso, o cinema é veículo de uma estranheza que desencadeia um processo cognitivo: A cena instaura um movimento de reflexão em que dissociamos a percepção do conhecimento, na medida em que o que parece balancear é a ilha e não o barco. Este é, sem dúvida, um dos muitos momentos em que é possível “ver” o cinema que é, literalmente, o que há para ver nos filmes de Antonioni. Esta possibilidade dá relevo à ideia de uma relação orgânica do espectador com o ecrã, ideia subjacente à reflexão de Laura Marks (*The Skin of the Film. Intercultural Cinema, Embodiment and the Senses*, 2000), para quem as «imagens hápticas» equacionam, além do mais, questões relativas à verdade da representação fotográfica, referindo-se às imagens do filme *Blow Up*, entre outras.

Harvey Greenberg (*The Movies on Your Mind*, 1975), psicanalista e «filme-dependente», como o próprio se considera<sup>375</sup>, diz que ir ver um filme não é muito diferente

---

<sup>375</sup> «Aos catorze anos, a minha “moviemanía” era já muito séria mas não em fase terminal, marcada pelos usuais sintomas de ansiedade, tensão e “hallucinosi” visual – filmes fantasma projectados no tecto – quando

de ser “analisado” durante uma hora. Interrogando-se «*porque vamos ao cinema e o que encontramos ali?*», Greenberg conclui que, tal como a psicanálise, o filme realça as nossas mais básicas emoções e traumas esquecidos. Ainda que haja alguma verdade na afirmação, não será exactamente assim em todos os filmes e com todas as pessoas, na medida em que o filme é sempre uma *durée*, que reenvia para factos fílmicos e cinematográficos que não podem ser reduzidos à experiência psicológica de um espectador passivo e auto-contemplativo. Mas há alguma verdade nesta e noutras afirmações que atribuem ao cinema um certo poder de “agir” sobre o espectador.

A nossa convicção de que o cinema é muito mais do que uma terapia psicanalítica, ou um entretenimento, advém do facto de muitas imagens dos filmes se constituírem como eco de um objecto-mundo que nos transcende, que é paralelo à nossa existência, mas com o qual não há identificação possível. O cinema puro instaura uma distância abismal e intransponível para o espectador. Todavia, há nas imagens dos filmes, um elemento de contágio pela percepção, que opera a transposição da energia do filme – e da memória do seu autor – para a mente do espectador. Trata-se de um processo de (re)conhecimento.

Voltemos, portanto, ao cinema de Antonioni, e à trilogia, onde o trajecto marcado pelas imagens sublinha sempre essa separação entre os mundos, que é a única forma de o cinema se instaurar como agente de uma certa epistemologia, no agenciamento de questões que acompanham o homem desde a aurora da humanidade, e que reenviam para o domínio da (não) existência e da condição humana. Neste mesmo sentido, *L'Avventura* não é um filme de acção sobre as emoções (ou os sentimentos), mas uma acção do cinema sobre a razão. Numa entrevista a François Maurin (in *L'Humanité Dimanche*, 1960)<sup>376</sup>, Antonioni dizia, a propósito do filme *L'Avventura*, que, depois da guerra, nos tempos dramáticos que se seguiram, o homem foi dominado pelo medo, a angústia e as incertezas quanto ao destino da (sua) humanidade. São as questões da (não) existência que estão no centro das preocupações.

«Foi uma época em que seria indigno para um homem inteligente ignorar os acontecimentos e as tensões; porque a inteligência que se demite não tem

---

privado das delícias da RENEL [sala de Cinema que frequentava habitualmente] por mais de três dias» (Greenberg, 1975:2).

<sup>376</sup> A entrevista, sob o título “*L'Avventura* (1960)”, realizada por François Maurin e inicialmente divulgada no *L'Humanité Dimanche*, n.º 630, 25 Septembre de 1960, está publicada em Bonfard, Alain et Semin, Didier (Éd.) (2003). *Michelangelo Antonioni: Écrits*, Paris, Éditions Images Modernes, pp. 211-215. Uma tradução americana de Andrew Taylor sob o título “*L'Avventura*” está inserida em Cottino-Jones, Marga (Edited) (1996). *Michelangelo Antonioni. The Architecture of Vision: Writings and Interviews on Cinema*, Chicago, University of Chicago Press, 1996, pp. 269-273.



sentido. Creio que o cinema deve estar sempre ligado ao seu tempo [...]. Trata-se de colher em nós próprios os ecos do tempo. É a única forma de um cineasta ser sincero e coerente consigo próprio, honesto e corajoso com os outros; o único modo de estar vivo» (Antonioni apud Maurin, 1960:211-212).

O cinema não nos salva nem redime, nenhuma arte o pode fazer. Pode, no entanto, tornar-nos conscientes da tragédia, obrigando-nos a enfrentar os nossos *daimons*. Esta mesma tese pode ser encontrada nas próprias “estórias” dos três filmes que marcaram a obra de Antonioni, não nos seus aspectos diegéticos e narrativos, mas nas marcas do próprio cinema. Na «autoridade visual e independente» da câmara (cf. Chatman, 1985:330) que segue a vida na sua cadência. Deleuze regista essa mesma «autonomia da câmara» a partir dos primeiros filmes do cineasta, nomeadamente *Cronaca di un amore* (Italia, 1950), e acrescenta que a renúncia ao seguimento do movimento das personagens, é seguida de um outro movimento que opera sucessivos reenquadramentos, como «função do pensamento» (cf. Deleuze, 1985:37). É importante referir que Antonioni reafirma continuamente a sua discordância com os mecanismos artificiais das narrativas cinematográficas convencionais, sublinhando que, ao contrário do que acontece nesses filmes, a cadência da vida não é uniforme. Uma vez é mais célere, outras vezes mais lenta. Em *L'Avventura*, o ritmo é «longo, feito das relações do espaço e do tempo coerentes com a realidade» (Antonioni, 1976:218).

O ritmo está, ainda, ligado ao tempo interior das personagens. Essa é, provavelmente, a razão de uma (quase) total ausência de acompanhamento musical. São os sons naturais que marcam a cadência do filme; o som do mar e das aves marinhas, o som da chuva e do vento, mas também o “som” do silêncio que Antonioni retoma constantemente nos seus filmes. Alan Mons (“Le bruit-Silence ou la plongée paysagère”, 1999), fala de um “silêncio-ruído” como metáfora da paisagem cinematográfica Antonioniana, como um «[...] ruído de fundo que habita o espaço» (Mons, 1999:235). O silêncio e o ruído são imagens que emergem visualmente nos filmes de Antonioni. Neste sentido, a paisagem é o contrário de território, é uma desterritorialização, um espaço que, ainda que enquadrado, não se fecha, «sobredimensionando» todas as coisas, permitindo a sua amplificação até ao infinito num movimento incessante de aproximar e distanciar. Neste contexto, o silêncio é um «espaçamento entre o sujeito e o objecto, um abismo cavado entre as personagens» (Mons, 1999:239). Este «silêncio-espaço», a que se junta, por vezes, «o ruído imaginário do silêncio» (como na cena do parque em *Blow Up*, por exemplo), é uma das formas emblemáticas do filme, em Antonioni.

Esta recusa da música como dispositivo intensificador dos «estados de alma», configura um retorno do cinema às suas origens; ao poder sinestésico das imagens que tocam todos os outros sentidos através da visualidade. A cena da tromba marítima, que irrompe subitamente nas imagens durante a rodagem de *L'Avventura*, é outro vestígio do cinema primordial que acontece em frente à câmara.

«[...] Quando a observei [...] irreal no seu auge, [...] dei indicações ao operador para começar a filmar. Mas Monica Vitti teve medo e um dos pescadores disse-lhe que conhecia as palavras mágicas que interrompiam a tromba. [...] De facto, ele pronunciou as palavras e a tromba desapareceu. Fiquei furioso, porque essa tromba era exactamente o elemento que dava à ilha o seu mistério, um material plástico maravilhoso» (Antonioni, 1976:217).

Antonioni voltará, recorrentemente, aos eventos da natureza como «material plástico»; o vento em *The Passenger* ou *Zabriskie Point*, o nevoeiro e a chuva em *Il Grido* ou *L'Eclisse*, etc. Esta forma rosselliniana de olhar o natural e naturalizar as imagens, não está apenas na similaridade do registo da irrupção dos eventos. Antonioni filma *Lisca Bianca* como Rossellini filmou *Stromboli* (*Stromboli terra di Dio*, Itália/EUA, 1950) e, em *L'Avventura*, há várias cenas que evocam a memória das imagens de *Viaggio in Italia* (Itália/França, 1954), nomeadamente os vários planos das fendas rochosas e a citação da arqueologia no plano do vaso quebrado. Por essa mesma razão, porque há analogias evidentes com *À Bout de Souffle* (Jean-Luc Godard, França, 1960), e porque este é um filme quase sem figurantes, o espaço de *L'Avventura* é, essencialmente, o *lugar* figurado do cinema. Um lugar denunciado na cena em que Claudia (Monica Vitti) é olhada por todas as pessoas que passam por ela (e que viram ostensivamente a cabeça), bem como por todas as outras que, dispostas ao longo de uma escadaria, ou encostadas ao gradeamento de um varandim, se mostram espectadores dos seus gestos e movimentos<sup>377</sup>. Uma cena muito idêntica será, posteriormente, filmada por Antonioni em *Identificazione di una Donna*, desta vez com um grupo de padres que param para assistir a uma conversa entre o protagonista (na personagem de um realizador) e um transeunte.

Em *L'Avventura*, a imagem central recorrente é a de um campo sem contracampo, em plano geral, como paisagem da alma. O vazio da perda e da ausência é consignado pela opção da câmara numa permanência constante sobre a natureza, depois do “desaparecimento”, evento que, nas palavras de uma personagem, «está sempre a

---

<sup>377</sup> O filme *Close-Up* (*Namay-e-Nazdik*, Irão, 1990) de Abbas Kiarostami tem uma cena muito semelhante a esta, em que os soldados executam em frente à câmara um breve movimento (nitidamente coreografado) em que se posicionam como espectadores.

acontecer». Isto é, as personagens saem do enquadramento e da imagem do cinema, como os seres humanos saem do mundo e da vida; deixam de existir (Figura 38). As referências constantes a lugares heterotópicos, que se inscrevem no tempo mas estão fora dele, são elementos estruturais de uma arquitectura do espaço no cinema de Antonioni e, em particular, na trilogia, onde, como refere Pascal Bonitzer, o campo vazio nunca está vazio mas é preenchido pela bruma, as impressões fugazes, as presenças ausentes, a linha invisível dos movimentos errantes. Nos filmes de Antonioni «o espaço vazio representa esse ponto último do ser enfim liberto da negatividade dos projectos, das paixões, da existência humana» (Bonitzer, 1987:101).



Figura 38 – *L'Avventura*, Michelangelo Antonioni, Itália/França, 1960

A vila de Noto, por exemplo, um dos muitos (não) lugares onde Claudia (Monica Vitti) e Sandro (Gabriele Ferzetti) procuram Anna (Lea Massari), e que Anthony Easthope considera um lugar distópico (cf. “Cinécities in the Sixties” 1997), é uma metáfora da maquete do arquitecto antes da construção da obra e, simultaneamente, a antecipação da ruína, após o seu abandono. É neste espaço que Claudia pergunta em alta voz, se há alguém, e só o eco lhe responde. Há uma rima evidente com a cena da paisagem do deserto de *Zabriskie Point*. Claudia e Mark são ambos viajantes solitários da vida. A mesma cena emblemática inclui um dos momentos mais enigmáticos da obra de Antonioni, que suscitou inúmeras interpretações; o momento em que o automóvel de Claudia e Sandro abandona a vila deserta, acompanhado por um ligeiro movimento de *travelling* que parece sugerir a presença de alguém, oculto nas sombras de uma rua perpendicular à praça. Sobre esse

mesmo plano, refere Antonioni que é um dos prodigiosos resultados do acaso, na medida em que não foi pensado no sentido da ambiguidade que o institui como âmago do enigma do desaparecimento (Figura 39).

Easthope refere que a sequência invoca um «espaço clássico» através de um «presente distópico» definido pelo sentido de um passado histórico, através da temporalidade, na medida em que este é um lugar marcado pela ausência. O próprio *travelling* anteriormente referido pode ser entendido como referência à visão subjectiva do espaço clássico do cinema. Mas, a afirmação de Antonioni vem confirmar que não há essa intencionalidade narrativa, pelo que este é um dos planos em que o cinema se mostra, e somos «convidados a relacionar a alienação na cidade com uma certa erosão do espaço cinemático clássico» (Easthope, 1997:134).



Figura 39 – *L'Avventura*, Michelangelo Antonioni, Itália/França, 1960

A obra de Antonioni é um cinema sobre a percepção. Mas o que singulariza a obra do cineasta não é tanto a relação das imagens com os modos de ver, mas o que, pelo contrário, está aquém ou além da pura visibilidade e depende da relação com a memória e a imaginação. Só assim é possível ver, nas imagens imensas e agrestes dos espaços geográficos diversos, nos planos dos espelhos e das sombras, ou nas imagens autoreflexivas das personagens, as verdadeiras “paisagens da alma”, onde, finalmente, o enigma se dissipa ou outro se enuncia. Como na imagem final de *L'Avventura*, momento inaugural de um outro filme, em que Claudia e Sandro deixam enfim de procurar Anna e começam a procurar-se a si próprios (Figura 40); [«Claudia: *Há momentos em que não te conheço.* /Sandro:

*Então é uma aventura*» (in *L'Avventura*)]. A cena é duplamente emblemática; Sandro figura minimizada, contrastando com a vertical da parede e a sua textura, Claudia com a ilha vulcânica em frente.

Na longa entrevista a Charles Thomas Samuels (“Michelangelo Antonioni”, 1969), Antonioni verbalizou o secreto desejo (e as razões da impossibilidade do seu cumprimento) de fazer um filme sem “cenários”, num espaço onde só as personagens existissem, de tal forma que o espectador teria de imaginar todo o ambiente, mas acrescenta: «[...] até agora, nunca filmei uma cena sem ter em conta a *mise en scène*, porque, na verdade, a relação das pessoas com a ambiência tem uma importância primordial. [...] Mesmo quando [o cenário] é invisível» (Antonioni apud Samuels, 1969:81). Numa outra entrevista (“Antonioni Discusses *The Passenger*, 1975) sublinhava que «a localização é a verdadeira substância de um plano. As cores, a luz, as árvores, os objectos, as faces [...]» (Antonioni apud Demby e Sturhahn, 1975:105).



Figura 40 – *L'Avventura*, Michelangelo Antonioni, Itália/França, 1960

É, ainda, a propósito de *L'Avventura* que Antonioni evoca, frequentemente, a questão da moral, que decorre do desajustamento entre as «convenções» – «as velhas Tábuas da Lei» – e os comportamentos, questionando-se «porque razão nos recusamos a ir ao fundo do nosso cosmos moral» (Antonioni apud Maurin, 1960:231). Muitos teóricos e críticos viram, nos filmes da trilogia, uma concepção pascaliana da vida, que descobre a solidão do homem, as suas falhas, a humilhação, mas também as suas tentativas para escapar de um mundo que, na verdade, não tem qualquer saída. Confrontado com esse

eventual “sentido profundo”, Antonioni repete continuamente o argumento da sua comunicação em Cannes, na apresentação do filme. Isto é, para o cineasta, a grande ameaça à Humanidade é a ruptura provocada pela cisão entre o domínio de uma ciência virada para o futuro e uma moral ancorada no passado. A desadequação do que Antonioni considera ser uma «bagagem emocional pesada» constituída pelo medo e o horror, num mundo em plena expansão científica, continua a criar problemas para os quais não existem soluções. Antonioni acrescenta que o homem moderno «reage, ama, odeia, e sofre sob o domínio de mitos e forças morais» que não se ajustam à contemporaneidade.

«[...] Não sou um moralista e o meu filme [*L'Avventura*] não é uma denúncia nem um sermão. É uma estória contada em imagens, pela qual eu tenho esperança que seja possível perceber, não a génese do erro, mas a forma como os sentimentos são tão mal compreendidos. [...] Os mitos, as convenções e a moral que regem hoje as nossas atitudes estão obsoletos. [...] A conclusão a que chegam os protagonistas no filme nada tem de sentimentalidade» (Antonioni apud Cardullo, 2008:32).

Esta é, evidentemente, uma questão particularmente importante, porque revela uma das faces de um problema muito mais amplo que envolve a relação dinâmica (ou a sua ausência) entre as Ciências (a técnica, a tecnologia), as Humanidades (a ética, a moral, a linguagem) e as Artes (a expressão, o cinema). Não é, portanto, na superficialidade das análises baseadas numa suposta «doença dos sentimentos», que a trilogia revela a singularidade de uma obra marcada pela inscrição de um manifesto sobre essa mesma dinâmica.

## **8.2. *La Notte*: O Cinema da (Não) Existência**

*La Notte* (Itália/França, 1961) é, talvez, o mais abstracto de todos os filmes de Antonioni e aquele em que a história se desprende quase totalmente das imagens, deixando em seu lugar, o traçado das relações possíveis entre seres, objectos e mundo, numa espacialidade estratificada, que começa na geometria, mas passa também pela geografia e a antropologia do espaço. *La Notte* é um labirinto no sentido que lhe dá Paola Berenstein-Jacques (“Lens sens du labyrinthe, 2005), um espaço simultaneamente, dentro e fora, interior e exterior, onde estas duas noções espaciais deixam de funcionar. Se, em *L'Avventura*, Antonioni traça as paisagens da alma, marcadas por uma ecologia da memória dos lugares e dos seres, concretizada no esquecimento, em *La Notte*, o cineasta faz coincidir essas paisagens com o próprio *décor*. Em “La Nuit n'est pas Tendre” (*Cahiers du Cinéma*, 1961) Jean Wagner fala de «um cinema de agrimensor» (Wagner, 1961:41), num registo de

apresentação em que as personagens se integram naturalmente, em «espaços de arquitectura inumana, terrenos baldios, propriedades riquíssimas, parques solitários» que, em si, não são significantes, na medida em que todo o seu valor provém das personagens e do seu existencialismo, no sentido em que lhe dá Jean-Paul Sartre (1905-1980) de humanismo vincado pela assunção de uma subjectividade que tem o poder de se “refazer”, projectando-se no futuro.

O homem ideal, veiculado pelas personagens da trilogia, é um homem que se reencontra no mundo, que ele próprio define *a posteriori*; «[...] o homem será, antes de mais, o ser que se planeia a si próprio» (Sartre, 1945:30) numa decisão consciente, o que lhe deixa toda a responsabilidade da sua própria existência. Recorde-se que Sartre sublinha a dicotomia de sentido do conceito de subjectivismo que, por um lado significa a escolha do indivíduo por ele próprio, por outro «a impossibilidade do homem em ultrapassar a subjectividade humana» (Sartre, 1945:31), sendo que é a esta segunda noção que o autor liga o sentido mais profundo do existencialismo. Escolher é sempre criar uma imagem de homem ideal e, portanto, uma afirmação do valor da escolha que, é, em última análise, o bem. Há, deste modo, uma responsabilidade acrescida no poder das escolhas individuais, na medida em que elas se projectam numa imagem que «compromete toda a humanidade» (cf. Sartre, 1945)<sup>378</sup>. Retomemos, portanto, o filme, nesta perspectiva.

Em *Existentialist Cinema* (2009), William Pamerleau reflecte justamente sobre a trilogia, no capítulo “Antonioni: Meaninglessness and the Modern World”, deste ponto de vista. Contra toda a teoria da incomunicabilidade (tese que, aliás, nunca foi legitimada por Antonioni<sup>379</sup>), Pamerleau sublinha o facto de o filme poder «comunicar conhecimentos que o *medium* verbal não pode», justamente através de «representações concretas, que comunicam conhecimentos que transmitem até as ideias mais abstractas das teorias filosóficas» (Pamerleau, 2009:85), o que corresponde, parcialmente, à afirmação do próprio

---

<sup>378</sup> Em “L’existencialisme est un humanisme”, texto de uma conferência proferida em Paris, em 29 de Outubro de 1945 [cf. Sartre, Jean-Paul (1945). *L’existencialisme est un humanisme*, Paris, Éditions Gallimard, 1996] Sartre começa por apresentar as críticas ao existencialismo por parte de marxistas e católicos, procurando depois refutar, nomeadamente, as ideias de pessimismo e naturalismo (com relevo para o destaque da ignomínia humana, da sordidez, da opacidade, do viscoso, e a negligência da beleza e do lado mais «luminoso da natureza humana»), frequentemente associados ao existencialismo. No entender de Sartre, o «existencialismo [é] uma doutrina que torna possível a vida humana e que, além disso, assegura que toda a verdade e toda a acção implicam um elemento da subjectividade humana» (Sartre, 1945:23), aliada a uma possibilidade de escolha que talvez tenha contribuído para um certo «medo» da doutrina.

<sup>379</sup> Veja-se, por exemplo, a entrevista de Antonioni no Maurizio Costanzo Show, em Dezembro de 1985, em que o cineasta afirma “Carreguei sempre com a incomunicabilidade à minha volta. [...] Ninguém se pergunta se essa incomunicabilidade existe, se ela é verdadeira”, e advoga que, se «comunicou a incomunicabilidade», então, não é comunicável.

cineasta em entrevista a Maurizio Costanzo (1985) de que «as imagens têm a sua própria força, falam por elas mesmas». Pamerleau refere ainda que, o filme pode cumprir a função do conhecimento através do realismo e da narrativa ou através da «natureza expressiva da imagética visual», sendo, quanto a nós, nesta última que se insere toda a obra de Antonioni. Esta é, também, a perspectiva de Pamerleau para quem a dimensão de visualidade dos filmes (o autor refere particularmente os filmes *L'Avventura*, 1960; *La Notte*, 1961, *L'Eclisse*, 1962 e *Il Deserto Rosso*, 1964) que os distingue da literatura e dos restantes *media* verbais, como forma de trazer alguma compreensão à problemática não tanto de uma *natureza humana*, mas sobretudo de uma *condição humana*. Fazer um filme é, neste sentido, a manifestação de uma escolha original que advém de um movimento da vontade de criar uma imagem desse homem “sartriano” que se projecta no futuro. O homem que reconhece o outro como condição da sua própria existência, num mundo de intersubjectividade. Para Sartre, «se é impossível encontrar em cada homem uma essência universal que seria a natureza humana, existe, no entanto, uma universalidade humana da *condição*, razão porque se fala [...] mais naturalmente, da condição do homem e menos da sua natureza» (Sartre, 1945:59). Podemos, portanto, entender o cinema de Antonioni e, particularmente, *La Notte*, como um movimento que inscreve a ambivalência de uma humanidade que resulta das escolhas do homem, das suas opções relativamente aos percursos individuais, mas também, e sobretudo, dos ritmos do progresso, por exemplo, como é, também, o caso de *Il Deserto Rosso* (Itália/França, 1964).

Esta aproximação fílmica à violência do mundo só é possível através de um contínuo posicionamento da câmara, dentro e fora do próprio cinema. Em Antonioni, ao contrário do «mau cinema» onde o «choque se confunde com a violência figurativa do representado» (cf. Deleuze, 1985:204), a violência reenvia para as vibrações da própria imagem que nos contamina. Através de uma dialéctica objectividade/subjectividade e interior/exterior que deixa às imagens toda a autonomia no domínio da significação e do sentido; «[...] é a imagética de Antonioni que mostra o mundo no qual se formam<sup>380</sup> [perfilam] as pessoas, ao mesmo tempo que revela a sua tumultuosa vida interior» (Pamerleau, 2009:85). Pamerleau considera que os filmes de Antonioni mostram que «as preocupações existencialistas com o sentido são essenciais e urgentes», não tanto devido ao problema da interacção humana, mas sobretudo pelo mundo, ele próprio, cujas transformações, ao nível das formas da vida, minaram os seus sentidos tradicionais.

---

<sup>380</sup> «shaped», no original.



Estas questões são evidentes no *décor* de *La Notte*, que é «puramente funcional» ajustado a um «tom de crónica: sem incidentes dramáticos», espaço neutral (in)significante onde «a câmara segue a personagem [Lidia, interpretada por Jeanne Moreau] pelas ruas, sem nos fornecer qualquer detalhe» (Wagner, 1961:41). Jean Wagner dá o exemplo da chuva diluviana «que permitiu a Antonioni realizar uma das sequências mais admiráveis da sua obra» e que, não tem qualquer significado, preconizando a desilusão dos erotómanos que, segundo o autor, «devem sentir-se desiludidos pela total ausência de erotismo» já que as relações físicas entre as personagens são de uma extrema secura (cf. Wagner, 1961). A *Notte* de Antonioni não apela à emoção e ao sentimento. Não há qualquer suavidade nas sombras da noite, nem na extrema claridade dos planos do jardim, sob a luz difusa. À semelhança do quadro *La Notte*, de Mario Sironi (1885-1961), que decora a sala do casal Pontano – Lidia (Jeanne Moreau) e Giovanni (Marcello Mastroianni) – a “pintura” da noite milanesa de Antonioni é um registo «sem qualquer concessão [...], de uma crueldade, uma vontade deliberada de frieza [...]» (Wagner, 1961:42) (Figura 41). Esta ideia de violência projecta-se, em particular, nas cenas da ninfómana [que, nas palavras de Giovanni (Marcello Mastroianni) “Parecia um animal selvagem”] e, na última cena, em que Giovanni, ele próprio, envolve o corpo da mulher, num gesto predador, como se de um animal e a sua presa se tratasse.



Figura 41 – *La Notte*, Michelangelo Antonioni, Itália/França, 1961

É preciso dizer que, para Mario Sironi (1885-1961), pintor e escultor modernista, tal como para Antonioni, as formas (humanas, naturais ou construídas) participam da mesma natureza figural, sendo, por isso mesmo, destituídas de paixão (no seu sentido etimológico).

São formas em movimento, metonímia da passagem de um mundo físico para uma dimensão metafísica, isto é, pela contiguidade com a extrema materialidade do mundo, configurada na sua luz ou na matéria pictural que opera a sua transubstanciação. O filme *La Notte* é uma visão do mundo e das relações humanas caracterizadas pelas oposições entre luz e sombra, e amplificada pelas imagens abismadas nas superfícies espelhadas, que reflectem a aporia da humanidade enredada na “*double bind*” que opõe a intencionalidade e a liberdade (no seu sentido existencialista) à necessidade de imaginar um mundo de (não) existência balizado pela crença e a teleologia. Pamerleau resume bem a questão ao insistir que não são as noções de “angústia” ou “desespero” que marcam o existencialismo sartriano, mas a a liberdade radical (questão perante a qual Sartre recuou, tardiamente) que decorre da consciência e não da essência, já que em Sartre a existência precede a essência. É assim também com o filme *La Notte*.

Uma leitura dialógica, na perspectiva da história, poderia levar, eventualmente, a outros sentidos, veiculados pela intertextualidade. Antonioni afirmou, em várias entrevistas, que todos os objectos, espaços e demais opções relativas aos seus filmes eram totalmente pensados, o que nos permite afirmar um regime de intencionalidade, que ultrapassa a pura dimensão estética. Ora, sabemos que Mario Sironi foi um artista totalmente “engagé” no regime fascista, tendo contribuído para a máquina de propaganda de Benito Mussolini (1883-1945), nomeadamente através dos inúmeros *cartoons* (que ultrapassam o milhar) para o *Il Popolo d'Italia*, jornal fundado por Mussolini em 1914, e *La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia*, igualmente fundada pelo *Duce* e dirigida pelo seu irmão Arnaldo Mussolini. Antonioni, por sua vez, foi penalizado e censurado por esse mesmo regime. *La Notte* seria, então, num contexto balizado por estes factos e pela citação de Sironi, uma metáfora da História e da influência dos acontecimentos na transformação dos indivíduos e na passagem à pós-modernidade.

Para os existencialistas, todo o sentido advém da interpretação dos eventos numa dada contextualização ou situação, que é orientada por projectos que representam as nossas metas e objectivos. Alguns eventos são, neste contexto, mais importantes para nós, consoante a sua proximidade do nosso próprio projecto. Pamerleau sublinha, no entanto, que é necessário reconsiderar a questão da liberdade radical na medida em que o mundo, consubstanciado nas suas instituições e redes de relações, pode afectar incondicionalmente a liberdade individual, não apenas em relação às opções que temos, mas também às possibilidades de escolha. É aqui que entra o cinema. «Os filmes de Antonioni permitem-

nos considerar a condição humana em situações particulares, e através delas, podemos compreender as falhas da visão sartriana» (Pamerleau, 2009:89).

O autor aponta o facto de alguns filmes de Antonioni, e particularmente aqueles de que nos ocupamos neste capítulo, terem sido descritos como filmes de «alienação existencialista» e, como tal, serem «bons candidatos a uma investigação cinemática do existencialismo». O próprio Antonioni confirma, em entrevista ao *Corriere della sera* (1978), a possível influência de um pensamento filosófico:

«O existencialismo, e mais tarde a fenomenologia, são duas filosofias das quais me sinto relativamente próximo. É possível que existam reflexos dessa influência nos meus filmes, mas nunca fui um homem erudito que interpreta tudo através do conhecimento e da cultura. A minha forma de ver está na visão, acredito na força da imagem, no seu ritmo interno» (Antonioni apud Cottino-Jones, 1991:188).

Mas é também evidente que a trilogia não se esgota nas questões de índole existencial. Há, subliminarmente, um outro nível de interpretação mais profunda que opera a relação das imagens do cinema com a condição de resistência à redução materialista da arte. Em *La Notte*, essa condição é bem evidente nas opções relativas à *mise en scène* que apontam visualmente para *planos de invisibilidade*. À existência subjaz sempre uma (não) existência que estabelece uma crença na espiritualidade da arte, na sua potencialidade para mostrar que, à ideia do «homem que é o futuro do homem» (cf. Sartre, 1945) sucede uma outra, a de que a arte é o futuro do homem, ou pelo menos, a sua futura memória.

A cena do elevador no início do filme, em *travelling* vertical sobre a cidade, regista, alternadamente, as condições de opacidade, transparência ou interferência das superfícies destacando a forma como as estruturas vidradas da modernidade, verdadeiras “passagens benjaminianas”, são, na realidade, passagens entre as imagens de um mundo exterior e um mundo interior. São, também, indícios de uma alteração do regime do olhar que é função da transformação da paisagem. Para Philippe Dubois (“Le regard vertical ou: les transformations du paysage”, 1999), o “olhar vertical” é reversível, ainda sustentado por uma visão fenomenológica posiciona-nos sempre em relação à terra e ao céu (como campo/contracampo), através de uma linha do horizonte ou pela sua ausência. Constitui, até, uma possível ligação entre estes «dois mundos» numa estrutura espacial precisa que é, por vezes, mais de ordem cartográfica do que paisagística (cf. *Zabriskie Point*). Doravante a paisagem já não é, apenas, um plano fixo de um ângulo dito normal, mas mesmo nesses, há uma incorporação do movimento e do ponto de vista. É uma paisagem visual invisível, uma *durée*. A cena de Sandro (Gabriele Ferzetti) na cidade, em *L'Avventura* e, em particular, a

cena entre Giovanni (Marcello Mastroianni), Lidia (Jeanne Moreau) e Valentina (Monica Vitti), em *La Notte*, exemplificam bem a eficácia da *mise en scène* na alusão aos *planos de invisibilidade* que apresentam o irrepresentável, a *durée*. Parmeleau sublinha que Antonioni tem uma aptidão particular para a escolha de lugares, objectos e aquitecturas que ultrapassam a simples funcionalidade narrativa, porque são formas (linhas, luz, planos) que expressam e dão consistência às emoções e estados de espírito das personagens. «[...] Fazendo uso dos objectos e estruturas arquitectónicas (portas, janelas, luzes) em consonância com as movimentações dos actores, [Antonioni] expressa emoções cujos nuances são particularmente difíceis de reproduzir verbalmente» (Pamerleau, 2009:92).

Interrogando-se se «o espaço é um décor ou um universo?» Céline Scemama-Heard (*Antonioni: Le désert figuré*, 1998) sublinha, também, que as personagens antonionianas falam muito pouco. A sua expressividade passa pelos gestos, os olhares, os movimentos, as deslocções nos espaços envolventes «que não são sempre do mesmo género, mas transmitem algo da mesma natureza: a solidão» (Scemama-Heard, 1998:17). Regressemos, portanto, a uma das cenas emblemáticas de *La Notte*, a cena filmada através das paredes de vidro da “villa” do industrial Gherardini, onde Giovanni e Lidia se deslocam para uma festa. A “villa” é um lugar de espectadores onde as pessoas se observam mutuamente.

Se há uma imagem que pode mostrar a aporia do realismo no cinema, essa imagem é uma sequência de *La Notte*. Referimo-nos à cena em que Giovanni observa Vittoria no interior da casa, através da superfície transparente das portas de vidro. Antonioni filma o reflexo de Giovanni, que está, simultaneamente, fora-de-campo e no enquadramento, fora do espaço arquitectónico do lugar e dentro de uma arquitectura fílmica constituída por linhas, luz e sombra que definem a profundidade de campo, o interior e o exterior. O cinema está duplamente apresentado, já que toda a imagem fílmica é uma imagem de luz projectada que, neste caso, encena a projecção dessa mesma imagem, num ecrã dentro do ecrã (Figura 42).

Mas este lugar de espelhos múltiplos, pode ser, também, interpretado à luz dos índices, como é o caso do livro “*Os sonâmbulos*” que Vittoria lê na escada. A cena é, também, relevante, por outra razão. Por um lado, é um espaço desdobrado, por outro, é uma dobra no tempo. Antonioni filma primeiro Lidia, que passa no topo da escada e olha para Vittoria; depois vemos, em contracampo, Vittoria que olha para cima e vê, por sua vez, Lidia entrar no plano. O *raccord* possibilita a inscrição de uma linha do tempo constituída por pontos no espaço, no plano inicial *subjectivado*, como que vivido na primeira pessoa (a *durée* de Lídia);

no plano seguinte, o mesmo espaço-tempo *objectivado*, na medida em que ambas as mulheres estão inseridas no plano. São dois regimes de percepção equacionados pela câmara que definem a natureza fílmica da obra de Antonioni. «Podemos dizer que a *imagem* e o *plano* são [...] os únicos fenómenos que devemos, *stricto sensu*, chamar *factos fílmicos*. É a esse nível que se deve interrogar o filme em primeiro lugar» (Cohen-Séat, 1946:117). É a esse nível que Antonioni interroga o sentido do visível e a pregnância do visual confrontando assim o «olhar do espectador com o problema da percepção visual da realidade» (cf. Moure, 2001:87).



Figura 42 – *La Notte*, Michelangelo Antonioni, Itália/França, 1961

De facto, o mundo material não tem as qualidades que lhe reconhecemos senão na medida em que as relacionamos connosco próprios ou com outros objectos do mundo. A forma, a cor e a resistência do mundo material são qualidades relacionais que emergem no momento em que percebemos – com os olhos, ouvidos e pele – essas mesmas qualidades. Até aqui, tudo isto é aceite e sem qualquer polémica. Mas quando se trata de um filme cuja matéria é, mais do que o celulóide, a própria luz, *i.e.*, «a última palavra da matéria» (Rivain, 1945:19), é importante reconstitui-la na sua dimensão objectal para que se possa apreendê-la e acreditar no mundo que ela cria. Como sabemos, essa dimensão material da luz é tributária do claro-escuro, dos jogos de luz e sombra que, nas suas essências, são puramente subjectivas. Qual é a matéria da sombra? Tal como a imagem num espelho, a negativização da luz, operada pela sombra, revela uma possibilidade última da matéria só possível pela abstracção. «A abstracção, relação última entre sujeito e objecto, é a última

palavra do fenómeno concreto da luz» (Rivain, 1945:9). Todas as cenas que exploram a dinâmica das superfícies transparentes ou especulares são, deste modo, movimentos de abstracção da luz que se dirigem à atenção espacial dos observadores, quer ao nível fílmico, quer ao nível cinematográfico. São assinaturas do visível que reprimem os excessos da visualidade, numa estilização que suprime toda e qualquer «essencialidade pornográfica do visual» (cf. Jameson, 1992).

«Se o realismo remete para a forma como experimentamos o mundo [...], então os filmes de Antonioni são realistas, quer na representação do mundo físico exterior, quer do complexo mundo interior, por vezes, em simultâneo (o que sugere o quanto são fluídos os limites interior/exterior, quando representamos a experiência humana)» (Pamerleau, 2009:93)

Embora estejamos já longe dos longos planos-sequência que singularizaram os primeiros filmes de Antonioni, Pamerleau sublinha que a ênfase que Antonioni dá ao lugar e à imagética do espaço, faz dele um herdeiro de que Bazin se teria orgulhado. Na sequência deste mapeamento da realidade, parecem-nos pertinentes as referências à pintura, à escultura e à arquitectura, e ao modo como estas artes, “elevadas a um expoente máximo” da sua expressividade (que não passa, necessariamente, pela representação), reenviam para questões que surgem, sintomaticamente, em muitos dos filmes de Antonioni, e que Moure identifica essencialmente com o “vazio” e o “esvaziamento” minimalista dos espaços do filme; Scemama-Heard com a “figuração do deserto”; Arrowsmith designa por “poesia cinematográfica” ou Pamerleau considera ser a “representação concreta do existencialismo”; *i.e.* a abstracção da *vanitas*, que culmina na ideia de *memento mori*.

A *natureza morta* de Giorgio Morandi (1890-1964), ou a cena enigmática do gato que olha a escultura, bem como o ritual dionisíaco em volta da estátua do fauno são marcas dos ritmos da vida que contrastam com a angústia do confronto com a ideia da morte, vivenciada por Lidia, quando recebe a notícia do termo da existência do seu amigo Tommaso (Bernhard Wicki). «Como disse o filósofo: quando enfrentamos a vida enfrentamos um enigma. Procuramos entendê-lo, mas o seu segredo vem à superfície» (Kirtadzè, 2007:169). Ressonância da ideia de Sartre de que não há mais do que «um universo humano, um universo da subjectividade humana» (cf. Sartre, 1945), *La Notte*, é ainda, subliminarmente, um confronto do homem com a sua finitude e, na passada, uma reflexão sobre o homem como «legislador de si próprio», lembrando que o homem se realiza enquanto humano, não voltando-se para o seu interior (essa é a tarefa da arte e Antonioni um seu praticante) mas justamente procurando fora dele próprio uma finalidade, um projecto. Voltando a Morandi e à pertinência do destaque da sua citação, reclamamos

para Antonioni, a analogia que Alan Bonfand (“Morandi, entre fini et infini”, 2006) estabelece entre o pintor e o cineasta Yasujiro Ozu (1903-1963), no que diz respeito a uma «espécie de disciplina espiritual. Há, na sua obra, essa necessidade, da qual o pintor é instrumento, que a experiência individual mais íntima, possa conter o mundo» (Bonfand, 2006:247).

Finalmente, voltamos às questões da luz e da sombra nos seus jogos de visibilidade/invisibilidade, porque a elas retorna todo o cinema de Antonioni. Quatro cenas de *La Notte* são essenciais para a compreensão desta ideia do lugar do cinema como projecção; a cena do espectáculo no clube nocturno, onde Giovanni e Lidia assistem a um espectáculo; a cena do apagão na “villa” Gherardini que coincide com um encontro entre Giovanni e Valentina; a sequência do encontro de Lidia e Roberto (Giorgio Negro), no interior do automóvel, sob uma chuva diluviana; por último, a cena em que Valentina se mantém de pé, num plano de conjunto, após a saída de Lidia e Giovanni.

Na sequência do clube nocturno, há um diálogo sobre o pensamento e a memória que verbaliza a existência de um plano duplamente oculto, na obscuridade do espaço físico e nas mentes das personagens;

«Giovanni: *Em que pensas?*

[...]

Lidia: *Também tenho os meus pensamentos. Neste momento não tenho nenhum, mas estou à espera de um.*

Giovanni: *Já deixei de ter pensamentos, já só tenho memórias»* (in *La Notte*).

Quanto à cena do apagão na “villa” ela dá subitamente visibilidade ao cinema, através da evidência das linhas e formas abstractas que desenhavam partes dos corpos, reflexos nas superfícies (que reenviam, por vezes, para o fora-de-campo, etc.). Mas a sequência no interior do automóvel é, talvez, a chave do enigma que não será revelado. Totalmente excluída do espaço íntimo das personagens, a câmara não vê nitidamente, nem ouve o que se passa no seu interior. É a cegueira (amplificada pela surdez em relação à palavra e o ruído da chuva), no plano da visibilidade, que permite a construção da ambiguidade no plano visual. Finalmente, aquele que consideramos o verdadeiro final do filme; o plano em que Valentina (Monica Vitti) faz descer sobre si própria a escuridão da sala, desenhando-se a sua silhueta em contra-luz. Ao fazê-lo, Valentina transforma esta cena no final do filme (o *show* terminou, a vida continua), mas no início do cinema, que começa quando as luzes se apagam. É a melhor metonímia de uma arte que Antonioni sempre fez passar pela visualidade das imagens (Figura 43).



Figura 43 – *La Notte*, Michelangelo Antonioni, Itália/França, 1961

A alusão à imagem da palavra, nos excertos da banda sonora de um filme registada em fita magnética («*Os sons parecem estar dentro de nós.*»/Valentina: *Prefiro pensar que é a árvore [...] guardar as coisas sem ter de as escrever*) e à pregnância do silêncio («*Valentina: Sempre que tento comunicar com alguém, o amor desaparece*»), no gesto de apagar o diário sonoro, são manifestos pela arte do cinema, uma apologia do filme, não no que as suas imagens têm de visível (ou audível) mas no que elas têm de ambivalência e ambiguidade, e que permitem ao jogo da imaginação a continua articulação com a memória e o pensamento. «Os meus filmes são espelhos da vida, e a vida é, ela própria, ambígua. Na verdade, se não houvesse ambiguidade, se tudo na vida fosse desprovido de mistério, e totalmente explicado,



seríamos, provavelmente, muito infelizes, ao ponto de querermos morrer» (Antonioni apud Cardullo, 1978:145).

A última cena do filme *La Notte* (Italia/França, 1961) – a sequência do parque – é, na verdade, o início do filme *Blow Up* (Grã-Bretanha/Itália, 1966) que Antonioni realizaria cinco anos depois, a muitos milhares de quilómetros da “villa”, numa outra latitude geográfica, num outro espaço. Uma clara asserção de que há, nos filmes de Antonioni, um abismo das imagens que estabelece a ideia de um único filme, uma única obra... Há, nesta sequência, três momentos importantes que anunciam a paisagem final do desaparecimento, em *Blow Up*; a cena do diálogo em plano médio, onde as personagens entram e saem do enquadramento, deixando à visão do espectador apenas a folhagem da árvore agitada pelo vento; o plano da leitura da carta (a escrita é aqui, uma metáfora da memória; a escrita é sempre um registo do passado), e a imagem final, um enquadramento da paisagem vazia do parque que constitui uma oposição total às imagens iniciais do filme, num olhar sobre a cidade. Toda a sequência é dominada pelo “monólogo” de Lidia que, ela própria, considera uma revelação (confissão) do pensamento «pelo qual esperava» no clube nocturno. Essa mesma cena, que expressa a *mise en abîme* das imagens de Antonioni, é uma imagem das palavras. Quando Lidia acaba de ler a carta, Giovanni não se reconhece na sua própria escrita e pergunta «*Quem escreveu essa carta?*». Mas o espelho das palavras só reflecte a imagem de Lidia, porque Giovanni foi sempre, desde o início, uma imagem dentro da imagem; a imagem na capa do livro que escreveu e para a qual Lidia olhou, em determinado momento. Uma imagem da (não)existência.

Entre a paisagem urbana do início do filme, onde ficaram as personagens de *L'Avventura*, e a paisagem natural e final de *La Notte*, de onde saíram as personagens, tudo se passa e nada se passa; apenas o ciclo eterno da construção e destruição. Em *La Notte*, as imagens da ruína são, simultaneamente, imagens do espaço-tempo construído pela memória, entre o antes e o depois. O relógio de parede, abandonado na viela, a fachada da igreja em estado de degradação, a mão de Lidia sobre a tinta que se solta da parede, a criança aparentemente abandonada num cenário de miséria, a luta numa paisagem de subúrbio, e até o evento do lançamento de foguetes, cujo fumo oculta a acção, dispersando-se, depois, ao sabor do vento, assumindo formas fluídas, tal como as sensações e as memórias, todos estes planos são registos do espaço-tempo entre as imagens (Figura 44). Nas imagens do pensamento apresentadas pelo filme, a natureza irrompeu, anulando a sua fronteira com a história/cultura (e.g. as gramíneas na linha férrea, o musgo na igreja, os fungos na parede, etc.), mas, para a personagem de Giovanni, são imagens cristalizadas,

quando diz: «*É estranho. Nada mudou*», mesmo depois de ter afirmado que a última vez que ali estivera, a linha ainda era usada. A memória preenche todas as lacunas, restabelece a continuidade onde existem descontinuidades, e só o cinema pode dar forma às imagens virtuais da mente, para que as almas possam viver nos seus corpos de luz e sombra. Nos corpos figurais do cinema.



Figura 44 – *L'Eclisse*, Michelangelo Antonioni, Itália/França, 1962

Em *L'attrait de la lumière* (2010), Jacques Aumont refere a diferença entre uma luz-matéria, «dado bruto, imediato e minimal de percepção do mundo», e uma luz do cinema que reenvia para a «significação, a emoção, a estranheza», no sentido de “tornar estrangeiro”, desterritorializar. Mas, entre o mundo real, a sua representação sobre o ecrã

onde as figuras de luz adquirem uma autonomia relativa, e a “imagem fílmica”, «substracto real e imaginário da projecção cinematográfica» (Aumont, 2010:69), há um elo que só a memória pode estabelecer, e que faz do cinema, não uma arte em vias de extinção, mas uma imagem residual que é essa «realidade muito simples: a visão de formas que mudam [ou não], diante de nós, sobre um ecrã» (cf. Aumont, 2010). Para Aumont, apesar das transformações do cinema, seja ao nível da tecnologia (e.g. digitalização, multiplicação de ecrãs, miniaturização, etc.), seja ao nível da técnica (e.g. a intertextualidade crescente, etc.), permanece ainda, o modelo «fantasmático» da película como matriz da projecção, a «ficção de uma matéria da imagem». Esta “ficção” é, verdadeiramente, aquela que podemos encontrar na obra de Antonioni, onde a luz e a sombra são, frequentemente matérias tangíveis, como é o caso das formas, em *L'Eclisse*.

### 8.3. *L' Eclisse*: Formas da Luz e da Sombra

*L'Eclisse* (Italia/França, 1962) é um filme sobre as formas da luz e da sombra, no desenho dos corpos e na impressão das almas; as formas literais (e.g. o eclipse do sol) e as figuradas (e.g. o crash da bolsa). Mas, no movimento dialéctico entre a luz e as trevas, muitas questões se colocam; Para onde vão os sentimentos? Para onde vão aqueles que desaparecem? Para onde vão os que morreram? Para onde vão todos os que esquecemos? Para onde vão aqueles que saem do horizonte do nosso olhar? Para onde vão os seres e as coisas que se ocultam na dissolução das imagens? Para onde vão a luz e a sombra, difundidas pelas nuvens? Para onde vão as imagens? Para onde vai o cinema? Para onde vai o mundo?

Quando a ciência descobriu que a *luz* é a última palavra da matéria, chegou a pensar-se que o seu estudo objectivo seria a chave para muitos dos mistérios do universo e alguns problemas da humanidade. Essa mesma luz é, também, a matéria do cinema. É com ela que o cineasta esboça ou opera a irrupção de um espaço físico e espiritual, cuja arquitectura encontra algumas correspondências no mapa da nossa mente, nas suas memórias, mas talvez, sobretudo, na nossa consciência. Para Agnès Varda (1986) o maior desafio da cultura, tendo em conta esta questão da mente, não é ensinar a ver a pintura Italiana ou a Espanhola, numa perspectiva de simples acumulação de informação. «O que a cultura deve exprimir é a capacidade de associar coisas reais, a natureza, a pintura, a música que ouvimos, o livro que lemos, o filme que vimos, com a nossa vida real ou emocional [...]» (Varda apud Quart, 1986-1987:7). Porque é com a luz que se escreve numa linguagem

poética, susceptível de criar analogias e metáforas, estabelecer metonímias, mas acima de tudo, capaz de mostrar, como diz Sartre, «o homem que não é mais do que a vida». Em *L'Existentialisme est un Humanisme* (1945) Sartre sustenta que: «um homem compromete-se com a sua vida, desenha a sua figura e, por detrás dessa figura, não há nada» (Sartre, 1945:53). Mas, o cinema é, talvez, a única imagem capaz de ligar essa figura ao mundo, através da inscrição de uma *durée*, na elaboração das formas de luz e sombra.

Em 1924, Jean-Paul Sartre escreveu, na sua dissertação em Estética sob o título “Apologie pour le cinéma. Défense et Illustration d’un Art international” (in *Écrits de Jeunesse*, 1990), que o cinema era «o poema da vida moderna» com a «surpreendente propriedade de nos fazer passar da objectividade absoluta para a pura subjectividade» (Sartre, 1924:397)<sup>381</sup>. O filme constitui para o autor dos *Écrits de Jeunesse*, uma possibilidade inimaginável de representação plástica, com perfeita invenção de espaços, superfícies, rugosidades (e até cheiros...), uma forma única de criar espaços outros, pintando mundos e evidenciando a dimensão espiritual da imagem fílmica, através de (in)formes nuances de luz, do som, mas também dos intervalos intra-entre-imagens criadas pela mente do cineasta e plasmadas nas outras mentes, através do ecrã. Falando sobre o filme *Vagabond, Sans Toit ni Loi* (Agnes Varda, França, 1985) Varda fala, por sua vez, dessa «espécie de filme permanente» que se forma através da percepção, e que se junta às imagens da memória. «É como se tivéssemos emoções adormecidas, de tal modo que, uma imagem específica ou a conjugação de uma imagem e um som» (Varda apud Quart, 1986-1987:7) soam em nós, põem-nos alerta. E, por vezes, «[...] um filme encosta-nos à parede, onde temos de enfrentar os limites imprecisos da nossa compreensão, generosidade e incompreensão. Porque se trata sempre disso» (Varda apud Quart, 1986-1987:9).

Voltando a Antonioni, *L'Eclisse* é, de certo modo, um elogio do silêncio, em todas as suas formas significantes. O filme começa com uma longa sequência (cerca de 04'00), onde se “vê” o silêncio, como se verá o “ruído” nas cenas da Bolsa. Aliás, o minuto de silêncio em honra de um corretor que acabara de se finar é, também ele, profundamente visual. Vemos o tempo e o silêncio, num espaço onde, habitualmente, um e outro estão ausentes. Num espaço de obliteração de todo e qualquer tempo de reflexão, que impede a interiorização do tempo, a contemplação.

---

<sup>381</sup> Sartre inicia a dissertação com a seguinte advertência: «O texto que se segue não foi escrito por um cineasta. Nada sei de técnica cinematográfica. Tudo é visto de fora, não a partir do interior. Em suma, procurei fazer uma análise a partir das minhas próprias impressões, evidenciar o que poderá sentir o público médio e profano perante o ecrã» (Sartre, 1924:388).

Mas, não devemos confundir silêncio com ausência de comunicação ou incomunicabilidade. Em “The Word, the Image, and *The Silence*” (1964) Carol Brightman comparava *L'Eclisse* ao filme *The Silence* (*Tysnaden*, Ingmar Bergman, Suécia, 1963), justamente na questão da incomunicabilidade (e da vacuidade), questionando-se: «Mas o que são os silêncios, pontuados pelos sons naturais, e por vagos e erráticos monossílabos, em ambos os filmes, senão uma forma de comunicação?» (Brightman, 1964:5). A autora acrescentava, depois, que o argumento da não comunicabilidade é uma acusação do «homem literário», e que «um simples “não”, bem como um olhar vazio ou inquiridor, são, no cinema, actos de comunicação mais intensos ou eficazes do que um punhado de causas e razões. *L'Eclisse* não é, portanto, segundo Brightman, um filme sobre a incomunicabilidade, mas um registo sobre um outro tipo de comunicação.

«Devemos ouvir as Vittis, as Moreaus e as Thulins, pelo que elas dizem e não por o que elas não conseguem dizer. [...] Se o que nos é comunicado é o tédio, o vazio, etc., que assim seja, desde que não nos deixemos cair na armadilha de Pangloss<sup>382</sup>, falando da “incapacidade de comunicar”. É certo que os filmes não falam das emoções mais positivas, mas em contrapartida, outras questões importantes ocorrem na sua ausência, nomeadamente uma particular compreensão da natureza das mulheres» (Brightman, 1964:5).

Sem nos alongarmos muito nesta questão, é relevante referir que algumas das personagens-chave dos filmes de Antonioni são mulheres, nomeadamente na trilogia. No filme *L'Avventura*, o cineasta talvez lance um pouco de luz sobre as razões desta escolha através da personagem de um pintor de retratos (Giovanni Petrucci), que perante a pergunta de Giulia (Dominique Blanchar) – «*Perché só mujeres?*» – sobre a opção dos modelos, responde: «*São mais belas do que as paisagens*». Na verdade, tal afirmação corresponde inteiramente à ideia de Antonioni sobre as mulheres, cuja sensibilidade o cineasta sempre reconheceu. Mas, ultrapassando essa primeira camada da imagem, verifica-se que o protagonismo dos filmes de Antonioni não é dado às mulheres (ou aos homens) mas sim às artes. Não é simples acaso que muitas figuras dos filmes de Antonioni sejam representativas da literatura ou da pintura (*La Notte*), da arquitectura (*L'Avventura*), do cinema (*Identificazione di una donna*), por exemplo.

«Obviamente, quando escolho a profissão de uma personagem, faço-o intencionalmente. Escolho tipos intelectuais sobretudo porque são estes que revelam uma maior consciência do que lhes acontece e, também, porque têm uma refinada sensibilidade, uma intuição mais subtil através da qual posso filtrar

---

<sup>382</sup> Carol Brightman refere-se, evidentemente, à personagem do mesmo nome, em *Cândido* (Voltaire, 1759), que olha as coisas com um optimismo não justificado.

a realidade que me interessa expressar, quer seja interna ou externa. Além disso, o intelectual, mais do que qualquer um, é o tipo de pessoa em que posso encontrar os sintomas de uma crise em particular que me interessa descrever» (Antonioni apud Cardullo, 2008:44).

Isto não significa, obviamente, que as personagens nos diversos filmes são “tipos” representativos de categorias de homens. Não há, na obra de Antonioni, qualquer interesse ou intenção de mapear “tipos humanos” de emoções e comportamentos universais ou estereotipados. Pelo contrário, há sempre uma evidência da singularidade das situações e das personagens, o que, como também já se disse, nos afasta de qualquer proposta de um regime psicossocial do seu cinema.

Na verdade, mais do que um cinema das emoções, a “trilogia dos sentimentos” é um exemplo claro das rupturas que antecedem a passagem da modernidade para a pós-modernidade, sobretudo num certo retorno da hegemonia da espacialidade sobre a temporalidade, e da passagem de um regime da história (efectivado por um espaço clássico) para uma dimensão de simultaneidade, justaposição e heterotopia. Na dissonância entre as ideias de espaço utópico [e.g. arquitectura ideal, representada pelo condomínio no deserto em *Zabriskie Point* (USA/Itália, 1970) e a casa desenhada por Frank Gehry, por exemplo, que Antonioni acaba por fazer explodir] e espaço distópico (e.g. lugares de ausência que podem tomar um valor negativo), Antonioni edifica toda uma “teoria visual” do cinema.

É na trilogia que se começam a esboçar as directivas de um cinema que, posteriormente, em *Blow Up* (Grã-Bretanha/Itália, 1966) sustenta que «espaços epistemologicamente incompatíveis podem ser mostrados simultaneamente, e planos de representação opostos podem coexistir. O espaço clássico [...] começa a dissolver-se ali; a distopia prefigura a heterotopia» (Easthope, 1997:138). Esta perspectiva pode parecer, à primeira vista, incompatível com a ideia de humanismo, na medida em que a perspectiva existencialista privilegiava uma visão histórica e de focalização no futuro (considerada como atitude revolucionária), em detrimento de uma aproximação espacial (julgada reaccionária e capitalista). Mas é importante salientar que uma das características do cinema de Antonioni é a permanente encenação da ambivalência, que mostra bem a urgência de uma reflexão sobre uma abordagem abrangente da percepção da arte. *I.e.*, para compreender o alcance do cinema moderno, na interrogação sobre o mundo e a condição humana, é cada vez mais importante perceber onde começa e acaba a imagem, nas suas fronteiras com a realidade, o corpo e a mente. Os filmes da trilogia são, indubitavelmente, mapeamentos dos espaços

naturais e construídos, mas são, também, “recortes” temporais, *durées*, memórias que reenviam para o domínio da temporalidade.

Além disso, Carlo di Carlo (“Histórias, Imagens, Emoções. Os filmes não realizados”, 1995) destaca o facto de os filmes *L'Avventura*, *La Notte* e *L'Eclisse* constituírem não apenas o momento central da obra de Antonioni, mas também um ponto central de reorientação do seu cinema para questões cada vez mais centradas na própria arte. «Os tempos, a arte (e, portanto, o cinema), a narratividade, a linguagem, sofrem alterações radicais e Antonioni, mais uma vez sabe captar antecipadamente os sintomas de tais transformações» (di Carlo, 1995:195), não através das imagens do mundo, mas “colocando” a câmara no “interior” das personagens e, no âmago da natureza.

Em *L'Eclisse*, essa *mise en cadre* resulta, frequentemente, num movimento de abstracção, em que o uso da imagem constitui sempre o factor-chave para o estabelecimento de associações baseadas na nossa experiência do mundo; filmar o vento nas copas das árvores sob o olhar de Vittoria através da janela, ou a velocidade na descolagem do avião; ou a distância na linha de trajectória desenhada no céu; filmar as nuvens e as suas formas; filmar o homem que perdeu 50 milhões em poucos segundos e desenha flores, ou as movimentações na Bolsa, no ritmo da massa humana em orquestrada expressão corporal; é filmar Bresson, na cena da troca de títulos cuja sequência é uma abstracção, pela impossibilidade de “ver”, pormenorizadamente, todos os gestos<sup>383</sup>; é filmar o cinema na realidade.

A câmara de Antonioni está, por vezes, num outro edifício, numa outra janela, “olhando-se”; um olhar atento à escala dos planos em campo/contracampo, mostra-nos imagens que o cinema “naturalizou” já que não reflectem a distância a que se encontram (Figura 45). Também os *raccords*, frequentemente estabelecidos no vazio, não cumprem a função clássica da continuidade, como se cada plano fosse (e talvez seja, na verdade) uma história diferente, que é preciso olhar sempre pela primeira vez.

---

<sup>383</sup> A cena tem semelhanças rítmicas com algumas das imagens do filme de Robert Bresson (1901-1999), *Pickpocket* (França, 1959).



Figura 45 – *L'Eclisse*, Michelangelo Antonioni, Itália/França, 1962

A última cena de *L'Eclisse* é paradigmática e nela se inscrevem algumas das questões referenciadas ao longo desta reflexão sobre o filme. Em primeiro lugar, o plano que inclui uma enfermeira passeando um bebê é, na verdade, a continuação de um outro anterior. Ao voltar ali, temos a sensação de que houve, entretanto, uma suspensão do tempo, uma fixação do espaço que retoma, agora, o movimento normal.

Depois, o espaço vazio, as estruturas, as sombras, a luz que traça linhas, desenha arabescos nas superfícies das coisas, outra vez o vento (a natureza indiferente, no plano micro das formigas), as ruas desertas, o silêncio, os rostos dos transeuntes que olham com suspeita toda aquela solidão; o jornal (e o título da notícia “*La Pace de Doble*”), as gotas de água, o recorte arquitectónico e um ponto minúsculo que risca o céu. Este é o cenário em que se “lê” a ausência definitiva de Vittoria e Piero. O plano final é o negativo de uma imagem da memória; à noite, o lugar onde as personagens antes se encontraram devolve apenas a estranheza de um espaço subitamente desprovido da sua humanidade (Figura 46).





Figura 46 – *L'Eclisse*, Michelangelo Antonioni, Itália/França, 1962

Procurámos evidenciar, em cada um dos filmes da trilogia, as questões que cruzam a temática da arquitectura do espaço na sua relação com a luz, numa perspectiva essencialmente fílmica, embora tendo em conta, também, alguns problemas de carácter mais filosófico, como é o caso do humanismo, decorrentes da articulação da percepção com o filme. No entanto, as questões colocadas pelos filmes *L'Avventura*, *La Notte* e *L'Eclisse* não se esgotam nesta reflexão. Muitas outras abordagens centradas, por exemplo, na relação com a literatura, a pintura ou a arquitectura seriam possíveis. Algumas dessas questões são recorrentes em todos os filmes de Antonioni, pelo que são particularmente evidenciadas nas análises e comentários de outras obras.

Uma das subversões constantes na obra do cineasta é fundadora da «nova linguagem cinematográfica» que muitos teóricos atribuíram a Antonioni; trata-se da questão do regime narrativo que, em Antonioni, foi sempre preterido em função de um regime expressivo do olhar. Pascal Bonitzer (*Peintures et Cinéma. Décadrages*, 1987) sublinha que «[...] em certos casos, o cinema procura escapar à fatalidade narrativa e dramática que a indústria lhe impõe, para se juntar à pintura abstracta na exploração dos ínfimos componentes moleculares da matéria» (Bonitzer, 1987:8-9). Esse propósito parece ser, também, o de Michelangelo Antonioni que falava, frequentemente, sobre o fascínio da invenção de novas formas de perceber objectos e superfícies que nos são familiares e, também, o próprio ser humano.

A propósito da “desaparição” é, também, Pascal Bonitzer que fala de uma pesquisa formal em que Antonioni explora exaustivamente os poderes do P&B, na trilogia, antes de passar à cor em *Deserto Rosso*. Para Bonitzer, este é um cineasta que faz pintura, na medida em que as tonalidades não são apenas «factores ornamentais, atmosféricos ou emocionais», mas «ideias que impregnam as personagens e os eventos. [...] Moralmente falando, os protagonistas identificam-se com os lugares que percorrem nos seus momentos de desencanto; espaços desertos, desorganizados, desfamiliarizados, testemunhando, sem dúvida, uma mutação dramática da paisagem, do tecido urbano, no início dos anos sessenta» (Bonitzer, 1987:97-98). Mas, não há nestes personagens qualquer indício de nostalgia do passado. Há, pelo contrário, um valor positivo dos «espaços amorfos, desconectados», num mundo fragmentado a todos os níveis (plástico, narrativo, ontológico) jamais reconstituído.

Françoise Maunier inicia o texto “La Structure mystérieuse de l’architecture antonionienne” (1995) estabelecendo um paralelismo entre a representação do «espaço arquetípico da arquitectura» em Antonioni e o filme de Stanley Kubrick (1928-1999) que melhor define a circularidade do espaço, ao estabelecer continuamente uma relação entre o espaço cósmico, o espaço físico e geográfico do mundo e o espaço interior. Referimo-nos, é claro, a *2001: A Space Odyssey* (EUA, 1968). Maunier fala de uma «concentração depurada», um mesmo «bloco enigmático num mundo deserto». Tal como os primatas face ao monólito, o elo que liga as figuras humanas à arquitectura, no filmes de Antonioni, é uma relação de estranheza, na medida em que as personagens «passam, voltam a passar, imobilizam-se ou desaparecem perante um conjunto de formas futuristas, sem que tais formas se tornem familiares» (Maunier, 1995:161-162). Mas esta dimensão de mistério não é, segundo Maunier, um reflexo dos sentimentos. É antes a inscrição de uma «estrutura» que se desprende do humano, reenviando o sujeito para a interrogação epistemológica sobre o mundo e o próprio homem. Nesta perspectiva, a emergência dos «novos tipos de paisagem constituídas por espaços periféricos [...], semi-desérticos, desconectados da vida urbana tradicional» (Maunier, 1995:162), nos quais vagueiam as figuras humanas, eventos que Maunier considera “fenómenos entrópicos”, é a base da hipótese proposta por Maunier, de «figuração do descentramento do sujeito moderno» (cf. Maunier, 1995).

A figuração da modernidade na dimensão espacial e arquitectónica (e.g. edifícios de ângulos rectos, recortes, paredes nuas e fachadas de vidro, etc) permite «criar zonas de inclusão, de reenquadramento, desenquadramento» onde Antonioni trabalha os volumes, as formas e as matérias, onde as almas se revelam. Maunier salvaguarda as duas excepções a

este despojamento crescente; o conjunto barroco siciliano de Noto<sup>384</sup>, em *L'Avventura*, e o edifício catalão de Gaudí em *The Passenger*, espaços que já tivemos oportunidade de referir, e que, justamente se ligam às personagens que aí se inscrevem. No primeiro caso, um arquitecto (Sandro/Gabriele Ferzetti), no outro uma estudante de arquitectura (Maria Schneider). Interrogando-se sobre os motivos que teriam levado Antonioni a filmar em tais espaços, Maunier refere que Noto, «verdadeiro teatro da antiguidade», é um espaço operático de pedra «no qual se joga uma moderna comédia dos sentimentos». Noto é, efectivamente, o cenário de exuberância barroca onde um hipotético caos dos sentimentos e a sua irrupção, consubstanciado no desejo de Sandro (Gabriele Ferzetti), culmina numa proposta de casamento a Claudia (Monica Vitti). Esta cena encontra ali o seu eco espacial, na figura do excesso.

Quanto à referência a Gaudí pode ser entendida, segundo Maunier, numa perspectiva de correspondência entre a aparência orgânica da arquitectura e o «desafio à ordem, à simetria, à lei», que as personagens parecem encarnar, nos seus trajectos e vivências. A liberdade dos volumes (chaminés em forma de cogumelo, passagens que se assemelham a grutas) e a fantasia das formas (os arqueamentos das varandas, os elementos arquitectónicos em espiral), inspirados na morfologia animal, parecem constituir, efectivamente, ressonâncias das vidas interiores das personagens, cujas almas se tornam, deste modo, “visíveis” na paisagem. Para Maunier, nos dois casos, «a arquitectura testemunha a presença de algo que escapa ao sujeito» (Maunier, 1995:163) irrompendo, inadvertidamente, no domínio da significação.

Mas a questão central da arquitectura do espaço em Antonioni é, essencialmente, a fuga do centro. Tudo na sua obra é um confronto evidente com o poder do centro, um requiem pela sua hegemonia. Numa perspectiva diegética, os espaços geográficos mais significantes (ou mesmo sem significação) da trilogia, por exemplo, não são os centros urbanos, mas as periferias (as ilhas parcialmente desertas em *L'Avventura*, os subúrbios de Milão em *La Notte*, as novas áreas de construção na periferia de Roma e as avenidas desertas em *L'Eclisse*, as zonas despovoadas do complexo industrial em *Il Deserto Rosso*). As mesmas periferias das grandes urbes que, para Mario Sironi, são lugares de abandono que criam em seu torno um deserto construído e habitado por sombras (cf. Bonfand, 1998:229).

---

<sup>384</sup> Noto Antica foi destruída pelo terramoto de 1693 e reconstruída a alguns quilómetros da sua localização geográfica original pelo arquitecto siciliano Rosario Gagliardi (1698-1762). O mosteiro beneditino do Santissimo Salvatore, a igreja de Santa Chiaria, a catedral de San Niccolo e o Palazzo Ducezio, agrupados em torno do Corso, são construções arquitectónicas que fazem de Noto, um dos aglomerados mais importantes do barroco siciliano.

No plano propriamente fílmico, tal como nos espaços da narrativa, há também um gesto contínuo de descentralização, umas vezes levado a cabo pelo movimento, já anteriormente referido, em frente à câmara (e.g. as personagens deslocam-se, entram e saem do enquadramento, etc.), outras pela composição em que as personagens olham em sentidos opostos, ou se deslocam em direcções inversas.

No caso de *L'Eclisse*, por exemplo, à força centrípeta operada pela Bolsa, para onde se dirige Piero (Alain Delon) opõe-se a descentralização continuamente efectuada por Vittoria (Monica Vitti) sempre em sentido contrário, para a periferia<sup>385</sup>. Na Bolsa, há mesmo um momento em que essa centralização geográfica do poder, coincide com uma “centralização” das formas no espaço fílmico, no momento em que todas as pessoas – corretores e jogadores – se precipitam para um único ponto, movidos por uma força de atracção à qual Vittoria parece escapar (Figura 47).



Figura 47 – *L'Eclisse*, Michelangelo Antonioni, Itália/França, 1962

Esse espaço circular das transacções, «no coração da arquitectura magnificente [da Bolsa de Roma] não é mais do que um espaço vazio absurdo, no qual se dissipa uma energia louca, na magistral sequência do *crash*» (Maunier, 1995:164). Enquanto figura recursiva, a fuga do centro operada por Antonioni é entendida como uma negação dos

---

<sup>385</sup> Em *L'Eclisse* a casa da personagem Giuliana situa-se na EUR (acrónimo de *Esposizione Universale Romana*), um subúrbio de Roma, planeada nos anos 30 para a realização de uma Exposição Universal de celebração da Itália fascista em 1942, mas abandonada devido ao início da guerra.

valores aí consignados; «valores demasiado incómodos de um passado metafísico ou ideológico» (Maunier, 1995:164).

Mas, ao contrário de Pasolini, que dá às ruínas e subúrbios o estatuto estilístico e poético da paisagem contemporânea, ainda numa relação com o corpo, Antonioni desinveste e “descarna” os espaços e os lugares de toda a presença. O corpo parece ser sempre um intruso de condição efêmera na forma da paisagem, presença que é urgente desterritorializar, esconder, desfocar. Quanto à arquitectura ela torna-se «o lugar abstracto produzido pelo pensamento matemático, que se considera, talvez erradamente, metafísico em referência ao universo pictural de Piero della Francesca [1415-1492], Nicolas Poussin [1594-1665] ou Yasujiro [1888-1978]» (Maunier, 1995:166).

O final do filme *L'Eclisse* é, neste contexto, a cena que prefigura essa ideia de geometria numa autonomia figurativa das formas arquitectónicas em conflito e/ou harmonia com os elementos da natureza. A arquitectura deixa de ser um simples elemento pro-fílmico para se assumir como recurso na composição de um espaço fílmico que é um espaço arquitectural, estruturado pelas linhas, pelo esboço das formas e dos contornos, e pela luz.

«Antonioni põe em evidência as grandes superfícies planas, os ângulos, os fortes contrastes entre regiões luminosas e zonas sombrias, as desproporções entre os elementos arquitecturais e a presença humana [as personagens são frequentemente filmadas em plano geral, como pontos minúsculos na paisagem, cf. Figura 48]. Ele dá a ver, ostensivamente, a verticalidade. [...] A linha de fuga é um elemento determinante e significante» (Serceau, 1995:52).

Mas é preciso dizer que esta linha de fuga não oferece qualquer saída. Topografia e arquitectura são referências de um espaço que permanece incognoscível e alógeno para a personagem. No limite esta é, também, uma forma de «deslocação do sujeito, para o exterior, para fora da zona da consciência clássica» que abre novas possibilidades de exploração do espaço no plano figurativo.



Figura 48 – *L'Eclisse*, Michelangelo Antonioni, Itália/França, 1962

Pamerleau considera que Antonioni revela eficazmente a magnitude da perda de sentido ao nível cultural justamente através da arquitectura. Sublinhando que os edifícios são criações humanas que reflectem as nossas prioridades, objectivos e disposições, o autor salienta que o cineasta filma os contrastes entre o antigo e o novo, particularmente a arquitectura minimalista encorajada por Mussolini (cf. EUR em *L'Eclisse*), não numa perspectiva estilística mas em termos de pobreza de expressividade (cf. Pamerleau, 2009:97). O diálogo entre Sandro (arquitecto) e Claudia, em *L'Avventura* é um sintoma desta pobreza. À observação de Cláudia, «*Creio que serias capaz de fazer coisas maravilhosas*», Sandro responde: «*Não sei [...]. Quem precisa de coisas belas, hoje em dia?*».

Uma leitura articulada dos três filmes da trilogia, permite perceber em que medida as paisagens interiores inscrevem os domínios da visibilidade e da invisibilidade (as formas do cinema e o espírito dos homens), numa trajectória que decorre das relações orgânicas (cinema-cinema e cinema-espectador). O espaço fílmico de Antonioni reflecte bem as alterações do regime perceptivo de um cinema moderno, de algum modo influenciado pelo projecto cinematográfico do cineasta; o de olhar a realidade através do prisma subjectivo da experiência. No limite é «dar um corpo ao pensamento», «montar a câmara sobre um corpo quotidiano» (cf. Deleuze, 1985) e, através dele, materializar nas imagens as memórias e as emoções (ou ausência delas).

Tal como se procurou resumir no diagrama que se segue (Figura 49), é através do duplo *movimento* de apresentação do espaço (que é função da percepção e da expressão) e do

acto de descentrar que Antonioni passa do visível ao visual, do exterior ao interior, marcando a sobreposição de um regime da memória ao anterior primado da narrativa.

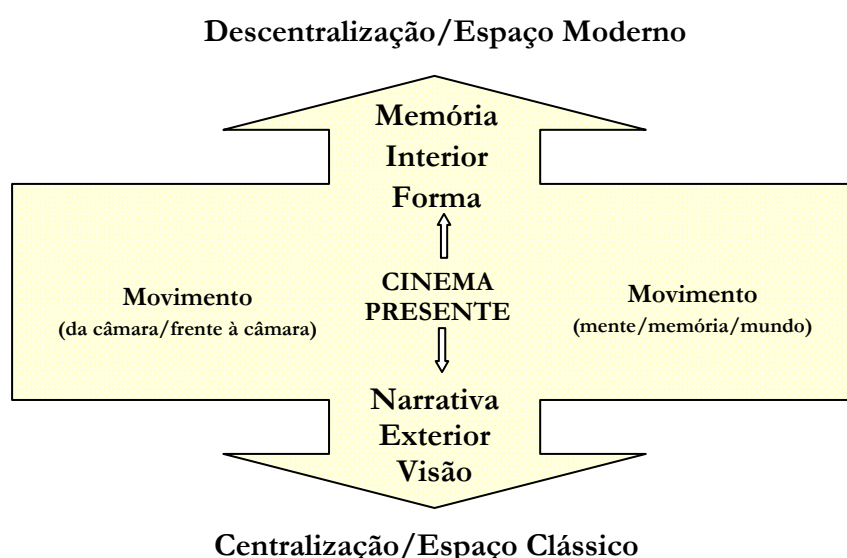


Figura 49 – Diagrama da relação entre a percepção e os dois regimes de espaço fílmico.

© Maria Irene Aparício, 2009

A diferença entre o espaço clássico do cinema e o espaço moderno dos filmes de Antonioni é, em primeiro lugar, de natureza efectivamente espacial; as assimetrias no interior do plano, a predominância da forma sobre a narrativa, a articulação essencial entre visão e memória. Mas a questão primordial desta diferença tem uma relação fundamental com o *movimento*, que Antonioni ora associa ora dissocia do espaço. Considerando os dois eixos do nosso diagrama, o espaço do cinema de Antonioni é, num eixo horizontal, *lugar do movimento* (pelas panorâmicas e os *travellings*, por exemplo, mas também pelas deambulações das personagens, a entrada e a saída de campo, etc.), um espaço onde se evidencia todo o poder (ou impotência) da visão e da percepção para unificar um espaço exterior onde, supostamente, acontece uma história linear da vida, tributária da divisão passado-presente-futuro. Mas o cinema de Antonioni é, também, um evento sem paralelo que desenha um eixo vertical, onde as imagens “sem” movimento, a duração que é *durée* e a aparente suspensão do tempo (que é, afinal, a sua continuidade e o próprio movimento sem cortes) concorrem para a emergência de uma segunda camada da imagem que mostra o interior (talvez até a alma), o pensamento.

O que é importante perceber, no final desta investigação, é que Antonioni no cinema, tal como Bergson na filosofia, percebeu bem, ainda que intuitivamente, as diferenças de *tratamento do movimento*. Bergson referia a confusão (e identificação) entre o *acto do movimento* e o *espaço em que o movimento ocorre*, utilizando para tal a metáfora do cinema.

Bergson procurou mostrar que a acção do movimento é contínua e não divisível, enquanto o movimento no espaço pode ser discreto e, portanto, sujeito aos princípios da matemática. Deleuze, por sua vez, percebeu que Bergson terá sido, provavelmente, o primeiro a identificar tais erros de espacialização do tempo, como *ilusões cinematográficas*.

Mas Antonioni vai muito mais além, na questão do cinema, e mostra, efectivamente, as diferenças entre o *movimento* e o *espaço*. Antonioni *separa* o movimento do espaço, mostrando-os em planos autónomos, ora visíveis, ora invisíveis. Isto é, faz pleno uso da ilusão cinematográfica, para mostrar o que Bergson já dissera. Ao movimento da câmara ou ao movimento em frente à câmara, ambos ancorados num espaço-tempo físico, geometricamente representáveis, corresponde outro *movimento* que é da ordem da natureza mesma das coisas e que se inscreve na consciência, no pensamento e na memória. Um movimento sem espaço, nem tempo que une todas as coisas. Essa separação entre espaço e movimento, designa-a Deleuze por *imagem-tempo*. Citando, Raymond Bellour:

«Num dos mais belos desenvolvimentos da *Imagem-tempo* sobre as relações entre o corpo e o cérebro, o cinema e o pensamento, demorando-se em Antonioni, um dos cineastas que mais o inspiraram, e em quem ele delimita uma confrontação entre o uso do corpo e a novidade do cérebro, Deleuze tem esta afirmação surpreendente: “A fórmula de Antonioni é válida apenas para ele, é ele que a inventa”<sup>386</sup>» (Bellour, 1999:152).

É evidente que Bellour isolou a questão, na medida em que, parafraseando Deleuze, Antonioni é o exemplo perfeito de uma dupla composição, embora muitos teóricos tenham tentado encontrar uma unidade na sua obra em temas como a solidão e a incomunicabilidade, enquanto características de infortúnio da modernidade. Para Deleuze, no entanto, Antonioni mostra bem que caminhamos com dois passos muito diferentes; um em direcção ao corpo, outro em direcção ao cérebro. Refere, ele próprio, as palavras de Antonioni a propósito da moral, já citadas, também, nesta dissertação.

Mais concretamente, o que Deleuze diz é que os corpos não são mais destinados ao uso do corpo, do que o cérebro à novidade. Quer isto dizer que, doravante, os corpos do cinema e o cinema como corpo, são espaços onde tudo pode acontecer, tal como a novidade acontece no cérebro. O que importa, diz Deleuze, é «a possibilidade de um cinema do cérebro que reúne todos os poderes, tanto quanto o cinema do corpo os reúne» (Deleuze, 1985:267). Um cinema da mente, por oposição a um cinema físico. Mas a obra de

---

<sup>386</sup> A citação de Deleuze pode ser encontrada no capítulo 8 “Cinéma, corps et Cerveau, pensée” in Deleuze, Gilles (1985). *Cinéma 2. L’Image-Temps*, Paris, Les Éditions de Minuit, p. 267.



Antonioni não é um cinema da exclusão. É um cinema que melhor encena o dualismo da imagem-tempo «[...] um cinema do corpo, que põe todo o peso do passado no corpo, todos os cansaços do mundo e a neurose moderna; mas, também um cinema do cérebro, que descobre a criatividade do mundo, as suas cores suscitadas por um novo *espaço-tempo*<sup>387</sup>, os seus poderes amplificados pelos cérebros artificiais» (Deleuze, 1985:266). Chegámos, portanto, à essencialidade da questão; o *espaço-tempo* que, em Antonioni é, como temos vindo a mostrar ao longo da nossa análise, um espaço interior (uma *durée*, sem extensão, mnésico, mental, porquanto, também cerebral) e um espaço exterior (da visão e do corpo físico, da terra e da sua geografia). Essa fórmula de um cinema que “reúne e separa”, em simultâneo, é uma invenção de Antonioni, que poucos cineastas têm igualado, de uma forma tão sistemática.

---

<sup>387</sup> O sublinhado é nosso.



## Capítulo 9: Os seis C's da Cinematografia de Antonioni

«Dieu nous a-t-il donné le monde pour que nous l'analysions et le disséquions? C'est ce que fait l'homme moderne. L'exploration du savant se limite aux corps et aux éléments qui les entourent. L'exploration de l'artiste vise à la connaissance de l'âme». (Jean Renoir, 1968:290)

«"What is art?" "Art is the sum or totality of works of art." "What is a work of art?" "A work of art is a poem, a painting, a piece of music, a sculpture, a novel, [a film]..." "What is a poem? a painting? a piece of music? a sculpture? a novel? [a film?]..." "A poem is..., a painting is..., a piece of music is..., a sculpture is..., a novel is..., [a film is...]".» (Richard Wollheim, 1980)

O nono e último capítulo deste trabalho constitui uma reflexão sobre alguns dos últimos filmes de Antonioni, em particular aqueles que são, assumidamente, objectos experimentais, como é o caso de *Il Deserto Rosso* (Itália/França, 1964) e *Il Mistero di Oberwald* (Itália, 1980), sobretudo ao nível da cor, mas também outros como *Identificazione di una donna* (Itália/França, 1982), *Par-delà les Nuages* (França/Itália, 1995) e *Lo Sguardo di Michelangelo* (Itália, 2004) que confirmam o manifesto de Antonioni a propósito do cinema. Os conceitos de luz, espaço, memória, mente, emoção e imaginação continuam a delimitar a nossa abordagem na demonstração das hipóteses iniciais, delineadas no contexto de uma teoria filmológica. Mas é relevante perceber em que medida estes conceitos relevam de uma abordagem inovadora de Antonioni que rompe, por um lado com o discurso normativo, por outro com a tradição narrativa do filme.

A prática clássica do cinema, sobre a qual se vêm a estabelecer muitas das teorias relativas à linguagem cinematográfica, é baseada, como se sabe, nos designados cinco C's da Cinematografia ou "fotografia de cinema": *composição*, *"cutting"*, *"close-up"*, *continuidade e câmara* (ângulo)<sup>388</sup> e subsequentes problemáticas (e.g. iluminação, escalas, movimentação, representação, montagem, etc.). O problema da realização, e da consequente arquitectura do espaço no filme é, nesta acepção, resolvido na prática regulada dos cinco C's. O resultado é um cinema da visibilidade e do espaço físico, um cinema tributário da hegemonia da visão, frequentemente alinhado pela continuidade e a transparência. Mas

---

<sup>388</sup> Cf. Mascelli, Joseph V. (1965). *The Five C's of Cinematography. Motion Picture Filming Techniques*. Los Angeles, Silman-James Press, 1965.

Michelangelo Antonioni corta com alguns destes cânones e, reinventado a prática desses mesmos princípios, opera o que alguns teóricos e críticos designaram por “renovação da linguagem cinematográfica”. Efectivamente, é através da forma peculiar de composição, da utilização da escala, das marcas de (des)continuidade, da autonomia da câmara que Antonioni sublinha o seu modo particular de exprimir o mundo e o seu cinema, que é, neste caso, a nossa proposta de sexto “C” da sua Cinematografia. Reportando-nos, pois, aos conhecidos cinco C’s da prática cinematográfica, aos quais acrescentamos o “C”, de *Cinema*, alusivo à sua dimensão reflexiva, é possível mapear a cinematografia do autor, relativamente a estes princípios, e em estreita relação com os conceitos referidos em epígrafe. Reinscrevendo o cinema no domínio da percepção, Antonioni recupera, por um lado, algumas das ideias das primeiras teorias do cinema (e.g Bazin, Epstein, etc.), por outro, abre ao filme a possibilidade de se mostrar, a partir do seu próprio interior.

Começando pela *Composição*, longe de obedecer aos padrões clássicos da centralização e simetria com a assunção da representação perspectivada da realidade, o enquadramento e a *mise en scène* são, pelo contrário, formas frequentemente descentralizadas, assimétricas e, pelo recurso frequente ao *zoom* (como sublinha Wim Wenders em *My Time with Antonioni*), Antonioni retira, muitas vezes, à composição toda a profundidade de campo. O (não) corte, tributário do movimento contínuo da câmara ou do movimento no interior do plano fixo é, também, um modo peculiar de afirmação do realismo. De facto, aos longos planos-sequência das primeiras obras (sobretudo até *Cronaca di un Amore*) sucede a prática continuada do movimento, no interior do plano e em frente à câmara, com entradas e saídas das personagens numa primazia e naturalização do olhar da câmara que assume, frequentemente, o olhar da realidade sobre a vida. A câmara é, deste modo, como que um simples elemento na paisagem que se olha a si própria, através dela. A única continuidade visível é, pois, a dos acontecimentos; a procura do filme no filme estabelece, em alguns filmes, duas soluções de continuidade; a continuidade da imagem (veja-se, por exemplo, *Blow Up* ou *Identificazione di una Donna*) e a continuidade vulgarmente estabelecida pelo argumento. Quanto ao *close-up* é, juntamente com uma das opções da composição (filmar as personagens de costas, por exemplo), o móbil de um cinema marcado pelo seu próprio dispositivo. A anulação da distância ou a sua redução, associada à viragem das personagens para o interior da imagem é, simultaneamente, um olhar em direcção à realidade e ao seu próprio interior.

Para Peter Greenaway um mapa é sempre apresentado em três tempos: «diz-te onde estás, onde estiveste e para onde vais» (c.f. Greenaway, 2005:606). Neste sentido, os

filmes de Antonioni são “mapas” que mostram um presente (permanente) do cinema, antecipando a sua futura memória. Acima de tudo, constituem-se como registos de uma possível “epistemologia” do cinema, na medida em que, longe de considerar os objectos por eles próprios, destacados do espaço, o filme é uma forma específica e imersiva de tratamento dos corpos e dos objectos, já não separados de qualquer realidade, mas fazendo com ela um único plano, onde são consideradas a luz e a sombra, a figura e seu fundo, dando relevo a tudo o que preenche esse espaço (que deixa de ser um espaço vazio) – é o ter em conta, na arte, das coisas que preenchem esse espaço: *i.e.* o *ar e a luz*.

Em última análise, poderíamos até dizer que os filmes tratam do espaço e da luz, antes mesmo de tratar de figuras humanas. Porque é da imersão do humano nesse espaço, e da sua sobrevivência no “éter” do cinema que as imagens fílmicas tratam. Paralelamente, a obra de Antonioni faz eco da definição de Cohen-Séat (1946), na medida em que é, ela própria, «[...] uma arte das imagens vivas, feitas para se imprimirem (marcarem) na memória, e para servirem de suporte a um grande número de ideias que se cristalizarão pouco a pouco» (Cohen-Séar, 1946:121). Tal como Cohen-Séat, não nos deteremos no que as impressões da percepção parecem ter de fugaz, mas naquilo que elas recuperam desse mundo multidimensional que os Lumière souberam desde logo registar.

Porque o filme pode, enfim, recuperar as trevas e a sua profundidade, bem como toda a sua plenitude material que começa com o artifício de velar a realidade e termina com a magia de a desvelar, não pela representação mas pela apresentação da matéria negra, dos interstícios, etc., como aliás regista Godard em muitos dos seus filmes. Antonioni recupera também esse lado obscuro da luz, a falha na continuidade, e todos os outros reversos dos C's do cinema clássico, verdadeiros “anjos caídos” de uma arte que grita o que Pasolini escreveu: «[...] o homem expressa um mundo através de imagens significantes [...]. É o mundo da memória e dos sonhos. [...] Não existe um dicionário de imagens. Não há imagens classificadas e prontas a usar. Se por acaso quiséssemos imaginar um dicionário de imagens, teríamos de o considerar *infinito* [...]» (Pasolini, 1965:544).

A pintura teve, como também já se disse, um contributo essencial na procura da representação da dualidade e ambivalência da matéria, a partir do final da Idade Média (cf. Giotto, Piero della Francesca, etc.). Mas será necessário esperar muitos séculos para que o cinema venha, finalmente, «materializar o espiritual» devolvendo-o à matéria única e inefável da luz, e reconhecendo ao espiritual desprovido de forma, a sua supremacia, num volte face que não nega a importância decisiva da pintura neste processo, mas constitui um

testemunho da sua libertação, quer dos seus espaços limitados pela tela (a janela albertiana), quer da sua materialidade professa nos materiais pictóricos (os pigmentos, os óleos, etc.). Um filme é uma pintura com luz, cujo espaço ultrapassa os limites do ecrã. Tal como a pintura abstracta, o cinema é a ruptura definitiva com a ideia de moldura, mesmo perante a exigência do enquadramento. O cinema de Antonioni é um bom exemplo desta ideia, na medida em que se assiste a uma constante (des)materialização e (des)localização; das personagens, dos espaços, etc. As imagens de Antonioni não “cabem” nos limites do enquadramento, extravasam-no. São ideias.

David Bordwell (*Figures traced in light. On Cinematic Staging*, 2005) resume bem as evidências racionais da obra de Antonioni que, desde os seus primeiros filmes, revela um claro propósito de limitar os aspectos estritamente emocionais do ponto de vista da narrativa. Parafraseando o autor, a partir de *Il Grido* até *Deserto Rosso*, Antonioni vai mais longe e esvazia o drama de toda e qualquer situação emotiva. Neste sentido, o cineasta «elimina virtualmente, todos os elementos musicais não-diegéticos, o campo/contracampo e o ponto de vista óptico. Encena, cada vez mais, em planos gerais, representando figuras em paisagens ou interiores amplos» (Bordwell, 2005:154). Ao legitimar, deste modo, o movimento de abstracção, operado pela forma do filme, Antonioni instaura a possibilidade de compreensão do que está para além da superfície do ecrã, atrás da imagem: isto é, a ideia. Os filmes sobre a cor são particularmente elucidativos desta proposta, na medida em que Antonioni procura dar às cores a mesma dimensão fotogénica do Preto e Branco. No limite é, mais uma vez, a deslocação do olhar, dos objectos iluminados (e, portanto, coloridos) para a luz que os ilumina, isto é a sua cor. As flores, as superfícies, os tecidos, continuam lá, mas é a sua poesia que o espectador “vê”. Parafraseando Arrowsmith (*Antonioni, The Poet of Images*, 1995), Antonioni cria uma poesia genuinamente cinemática, ombreando, por isso, com alguns dos maiores poetas da modernidade.

### **9.1. *Il Deserto Rosso*: Mente, Memórias e Emoções**

Uma leitura tendencialmente cognitivista do filme *Il Deserto Rosso* (*Deserto Vermelho*, Itália/França, 1964), sobretudo do ponto de vista da narrativa, remete para a história de uma mulher nervosa, histérica e fóbica, solitária, inadaptada à vida em família, rodeada por detritos da indústria, numa cidade marítima poluída. Sem grande esforço de reflexão qualquer espectador comum pode encontrar nas imagens essa versão linear e diegética, bem como a ideia recorrente da mulher como ser complexo e por vezes incompreensível, e

ainda uma variação da «guerra dos sexos», que Angela Della Vache (“Michelangelo Antonioni’s Red Desert. Painting as Ventriloquism and Color as Movement”, 1996) relaciona com o comportamento hesitante de Giuliana entre a «libertação e a resignação». Nessa mesma hipotética leitura, as cores saturadas, os diálogos incongruentes e misteriosos, os sinais surrealistas e outros traços de natureza erótica, podem ser interpretados à luz da “linguagem cinematográfica” ancorada na semiótica e capaz de, através dela, nos devolver uma convincente análise psicológica das personagens principais – Giuliana (Monica Vitti), Corrado (Richard Harris), Ugo (Carlo Chionetti) e Valerio (Valerio Bartoleschi) –, e de uma não menos complexa descrição sócio-económica e política de uma sociedade industrial. Mas *Il Deserto Rosso* é muito mais do que um filme sobre a condição psicológica de uma mulher, ou os problemas ecológicos provocados pela “pegada humana”. As questões que nos ocupam nesta análise não passam necessariamente por aí.

Em primeiro lugar, *Il Deserto Rosso* é uma reafirmação do estatuto imaginário da imagem do cinema, particularmente na forma como através da distância focal, Antonioni transforma espaços físicos exteriores às personagens (e aos espectadores) em espaços interiores, que já não são apenas ópticos, mas hápticos, o que, obviamente, se prende com a distância. A visão em perspectiva, técnica que teve o seu apogeu no período renascentista, e sobre a qual já tivemos oportunidade de reflectir, cria imagens ópticas que inscrevem distâncias. Já a invenção do *close-up* no cinema, posteriormente associado à possibilidade de aumento significativo da distância focal, é o que de mais próximo podemos ter de uma “imagem háptica” pela sensação extrema de que podemos tocar as coisas, os objectos, desta vez pela anulação dessa distância. O háptico diz respeito ao táctil, ao toque. Desta forma, a realidade filmada toca-nos através dos olhos e do corpo. Em última análise, é também o WIM, não necessariamente como processo consciente, que é experimentado pela fisicalidade da luz e a rugosidade sinestésica das texturas.

Tal como os filmes anteriores de Antonioni, a particularidade da *mise en scène* em *Il Deserto Rosso* mantém-se com a escassez de campos-contracampo. As questões da existência, solidão e memória são traduções de espaços “mágicos” e sobrenaturais, através da cor e das nuances da luz. Veja-se, por exemplo, a história da praia rosa, contada por Giuliana (Monica Vitti) ao filho Valerio (Valerio Bartoleschi), que não é mais do que um seu retrato de infância. Um retrato que ultrapassa os contornos da fotografia barthiana para se transfigurar num retrato que não guarda apenas os traços do rosto e/ou as linhas do corpo num cenário fixado e (quase) imutável, mas inclui, também, o ambiente, o movimento, o espaço, as coisas – as rochas, a água, as conchas, as gramíneas da praia, os

sons do mar e das aves marinhas e, até, os sons da imaginação como é o caso da voz que canta e encanta, como uma sereia, vinda de um espaço outro invisível, que tanto pode estar no meio do mar como em terra. É este o verdadeiro retrato de Giuliana que, «se tivesse de partir», como ela própria refere num diálogo com Corrado (Richard Harris), levaria consigo todas as coisas que a rodeiam – o mundo da visão – incluindo as pessoas que fazem parte da sua vida; «Giuliana: *Gostaria de ter à minha volta, todos os que me amaram, como uma muralha contra o medo*» (in *Deserto Rosso*).

Para Antonioni, a cor tem uma significação e uma função que não é facilmente assumida pelos seus pares. Convicto de que o P&B tornar-se-ia, a médio prazo, material de museu, o cineasta sublinha a importância da cor. Refere, ainda, que este é o menos autobiográfico dos seus filmes, e aquele onde o olhar mais se dirige para o exterior. «Procuo mostrar a intriga como se tudo se desenrolasse à frente dos meus olhos. Se há, mais uma vez, uma autobiografia, é justamente na cor que a podemos encontrar. [...] Vejo sempre a cores, isto é, tenho consciência delas a todo o momento. As poucas vezes que sonho, é a cores» (Antonioni, 1964b:15). Porquê, então, este título? A explicação é simples, é uma definição intuitiva que tem de ser vista como introdução a um filme que deve ser mais «sentido» do que compreendido. Não é difícil nem misterioso. Ainda que não haja «nada mais difícil e misterioso do que a vida que todos nós vivemos» (Antonioni, 1964b:15).

Ao contrário do que imediatamente sugere uma leitura sintomática do filme, *Il Deserto Rosso* é diferente dos outros filmes. «[...] A interpretação moderna e enérgica de Mónica Vitti “devolve-nos” uma personagem com uma sinceridade extraordinária dando-lhe mesmo uma fisionomia particularmente realista» (Antonioni, 1964b:15). Antonioni faz questão de sublinhar sempre, que este filme não fala de sentimentos. O que lhe interessa é falar de outra coisa. Antonioni fala de cores, de realidade e de emoções. Os sentimentos são experiências mentais e privadas das emoções que são, por sua vez, respostas químicas e neuronais que formam um padrão e são, muitas vezes, publicamente observáveis. *Il Deserto Rosso* é um filme sobre algumas das emoções universais (e.g., a alegria, a tristeza, a cólera, a surpresa, a aversão), em particular, o medo. Não é nossa intenção mapear essas emoções nos comportamentos das personagens do filme, mas mostrar a forma como os espaços fílmicos podem constituir um vínculo perceptivo na apresentação da condição humana, que continuamente nos impõe a gestão dessas mesmas emoções.



Em “*Esquisse d’une Théorie des émotions*”<sup>389</sup>, texto datado de 1939, Jean-Paul Sartre (1905-1980) considera que a *emoção*, fenómeno da *consciência*, é uma atitude do homem perante o mundo. Ao tentar preservar a dimensão da consciência, mesmo nas condutas humanas que menos parecem admiti-la, como é o caso das emoções, Sartre atribui ao homem a responsabilidade de toda e qualquer acção, quer se trate de uma «evasão emotiva» ou de uma «conduta adequada» à situação real. As consequências desta assunção, no plano ético, são obviamente imediatas e evidentes. Toda a existência humana se enquadra na esfera da *consciência* e da livre escolha<sup>390</sup>. Quanto às emoções, elas não podem, por esta via, ser consideradas simples «desordens psico-fisiológicas». As emoções são uma «forma organizada da existência humana». Não sendo a conduta emocional uma simples perturbação, mas um sistema complexo e organizado de meios, ela visa uma finalidade. Tal como o medo em Giuliana.

Este interesse pelo «homem situado» é, simultaneamente, uma forma de abordagem da relação do homem com o mundo, mas também, uma forma de organização do próprio mundo. Neste contexto, a emoção pode ser entendida como relação determinada entre o ser psíquico e o mundo. O *medo*, que é a emoção mais citada em *Il Deserto Rosso*, tal como a alegria e todas as outras emoções, é aqui a manifestação de um acto de liberdade e de investimento, sendo o destino de Giuliana, uma opção. Mas o que é relevante no «esboço» de Sartre, particularmente no contexto da nossa análise de *Il Deserto Rosso*, é o modo como as emoções constituem uma forma original de confronto do *eu* com o mundo, jogando muitas vezes na fronteira entre os *espaços real e irreal*, em complexos planos estratégicos que, ora nos levam a enfrentar ora nos incitam à evasão.

---

<sup>389</sup> Cf. Sartre, Jean-Paul (1939). *Esquisse d’une Théorie des Émotions* (Tradução portuguesa de A. Pastor Fernandes: *Esboço de uma Teoria das Emoções*, Lisboa, Editorial Presença, 1965).

<sup>390</sup> A existência é a propriedade particular do ser que existe. O conceito era inexistente nos antigos gregos e latinos. O termo “*existentia*” aparece tardiamente no período que separa a Antiguidade da Alta Idade Média. É um conceito criado e utilizado por teólogos e filósofos. O substantivo “*existentia*” não pertence ao latim clássico; o verbo *existo, existere*, muito raro, significa etimologicamente «sair de» «nascer de», «provir de» (cf. Gilson, *L’être et l’essence*, 1948). No sentido figurado *existere* quer dizer «manifestar-se» «aparecer». Durante mais de um milénio, o conceito é utilizado no sentido preciso que lhe deram os seus criadores; serve para designar de acordo com a etimologia, o «modo de ser do ser que recebe o seu ser de outro que não ele». Um texto de Richard de Saint-Victor [teólogo inglês do Século XII, ?-1173], citado por Étienne Gilson (1884-1978) exprime claramente esta significação: «*Quid est enim existere nisi ex aliquo sistere, hoc est substantialiter ex aliquo esse?*»/«O que é com efeito existir senão provir de qualquer coisa, isto é, ser substancialmente a partir de qualquer coisa?». A palavra foi inventada por necessidades de uma causa, afim de exprimir o tipo de relação entre Criador e criatura. Na perspectiva instaurada pelo modo de pensar próprio da teologia cristã, um tal esquema desnivelado responde à ideia que se faz das relações entre criatura e Criador. *Existir* pode dizer-se da criatura, porque o seu ser provém e permanece na dependência de ser do Criador. O ser que ela possui e que ela actualiza pela sua existência, vem de Deus. É a partir de Deus que ela existe. Portanto, Deus está fora do ser e, como tal, os Modernos associam o conceito de «existência» ao conceito de «liberdade» (cf. Jean-Paul Sartre).

Em suma, podemos reconhecer o papel funcional da emoção, cujo objectivo primordial tem sido a transformação do aspecto do mundo. É preciso sublinhar que a consciência emocional é sempre uma consciência do mundo; o homem que receia, receia o mundo, mesmo quando está perante uma angústia que não consegue explicar, do género daquela que Giuliana sente durante a noite, no silêncio e na solidão, ou a que se experimenta num *local sinistro e deserto*. É, provavelmente, de certos aspectos da noite, do mundo, que se tem receio. Os psicólogos vêm nas emoções desencadeadas pela percepção, uma representação-sinal. O medo e as emoções são do domínio da existência.

Assim, no caso da relação do *filme* com a *emoção*, percebemos que as representações presentes à nossa percepção através do ecrã constituem, desde logo, o próprio resultado de uma consciência da consciência. Não falamos, é claro, dos aspectos de conteúdo de centenas de filmes que, todos os anos, se produzem e lançam no mercado, mas essencialmente da consciência dos efeitos da percepção das imagens, do efeito produtivo de um “cinema puro”, cujas formas tão fatalmente agem sobre a mente e as emoções. O espectador que se emociona e o filme que instaura uma emoção estão unidos por uma síntese indissolúvel, porque a emoção é uma certa maneira de apreender o mundo que nos rodeia, a que a semiótica chama *Umwelt*<sup>391</sup>; mundo dos nossos desejos, dos nossos actos e necessidades, que se nos afigura mapeado de caminhos estreitos e precisos que conduzem a este ou àquele objectivo determinado.

Sartre considera que a conduta emotiva não é como as outras condutas, na medida em que «não é efectiva». Isto significa que o comportamento emotivo confere apenas qualidades, sem que isso implique qualquer modificação da estrutura real do objecto. «Numa palavra, na emoção, é o corpo que, dirigido pela consciência, altera as suas relações com o mundo para que este mude as suas qualidades» (Sartre, 1939:95). Há neste procedimento, um factor de encantamento, que depende da força de uma crença. Para Sartre emoção e crença são indissociáveis. Perante um perigo, por exemplo, a reacção equivale aos «*limites de uma acção mágica sobre o mundo*»; mas jamais poderemos suprimir o mundo como objecto da nossa consciência, excepto quando suprimimos a própria

---

<sup>391</sup> No seu sentido gramatical *Umwelt* é sinónimo de ambiente e/ou mundo circundante. Embora o termo tenha sido aplicado, originalmente, por Jakob von Uexküll (1899-1940), sobretudo no estudo de organismos não humanos, a sua conotação biológica de “mundo do eu” é particularmente designada no âmbito dos estudos de comunicação e significação humana. Para uma perspectiva mais detalhada desta questão, do ponto de vista da *Semiótica*, ver Deely, John (2001). “Umwelt” in Kull, K. (editor) *Semiotica* 134 (1/4), special volume about Jacob von Uexküll, 2001, pp. 125-135, disponível em <http://webarchive.org/web/20060221134707/http://www.ut.ee/SOSE/deely.htm> (Acedido em 10 de Fevereiro de 2010).

consciência (desmaiando, por exemplo), o que, ainda assim, pode constituir apenas uma modificação, já que o desmaio é «irrealizante», e constitui uma passagem para o domínio do sonho. Ver um filme pode ser, então, tal como a «fuga», um ritual de contornos mágicos, através do qual negamos o lado ameaçador da vida com todo o nosso corpo, ultrapassando a barreira do espaço, isto é, a «estrutura vectorial», criando uma « direcção potencial, do outro lado». Negar o corpo, esquecer o corpo, eis o que o filme pode desencadear.

Mas não é apenas no contexto estético do filme que nos interessa perceber a questão das emoções na sua relação com o espaço. Mais uma vez, fazendo eco da diferenciação filmológica, o que se torna relevante no cinema de Antonioni é menos a reciprocidade destas questões nos factos cinematográficos e muito mais a sua dinâmica nos factos fílmicos. Aliás, no primeiro caso, o cinema de Antonioni talvez não fosse o mais adequado para uma análise fenomenológica da relação filme/espectador, na medida em que, as suas obras dificilmente produzem uma identificação ou projecção, no sentido psicanalítico do termo. Assim, torna-se mais relevante, neste caso, uma compreensão dos mecanismos fílmicos que permitem a Antonioni expressar (e comunicar) as emoções (que são, afinal, factores essenciais da condição humana) através das imagens e, nas imagens, através da extrema visualidade das coisas, que não é, necessariamente, sinónimo de visibilidade. Só assim factores como a criação e a imaginação podem constituir-se veículos da referida condição humana.

Em *Il Deserto Rosso*, o medo é visual e traduzido numa «conduta mágica» que imbrica natureza e humanidade; o mundo interior de Giuliana, no exterior é sinónimo de cores (verde, vermelho, rosa, púrpura, etc), texturas (lama, madeira, névoa, parede, tecido, água, nuvem), sons e cheiros (por sinestesia), sendo o «puro cinema» uma chave para a compreensão do papel funcional da emoção. Não se trata de interrogar o filme sobre a *natureza* da emoção que suscita (a natureza das emoções constitui, aliás, uma interrogação permanente à qual as neurociências procuram ainda dar respostas satisfatórias), mas sobre as suas relações com um *espaço* multidimensional – entre a ficção e o real – num mundo em que as imagens ocupam, cada vez mais, o lugar do homem no processo de endoculturação. Sam Wood dizia, num documentário sobre o papel do cinema nas comunidades americanas das primeiras décadas do século XX: «através dos filmes, aprendíamos tudo. Aprendíamos a dançar, a comer, a beber, a cortejar...». Na entrevista “El Cine y sus Fantasma” (2001), já anteriormente referida, Jacques Derrida afirma algo muito semelhante: «uma boa parte da cultura sensual e erótica vem, sem dúvida, através do cinema. Aprende-se o que é um beijo no cinema, antes mesmo de aprender na vida» (Derrida apud Baecque e Jousse, 2001:2).

É importante perceber que, particularmente no caso do horror, o processo de apreensão não depende apenas da imitação, exigindo um envolvimento por parte do espectador, que é de ordem psicofísica. Esse é o papel dos fenómenos puramente fisiológicos que são fenómenos de crença e representam a emoção. Em suma, catalizadoras do medo ou da tristeza e outras emoções, as lágrimas, a súbita sudação das mãos ou a ruborização do rosto permitem-nos compreender que o processo emocional ocorre num corpo que é, simultaneamente, objecto no mundo vivido pela consciência que não projecta apenas as afecções sobre o mundo que a envolve, mas vive o mundo que constrói, sendo tributária da sua própria crença, à semelhança do que acontece no sonho. Nesse aspecto, há uma certa similaridade entre a consciência que se emociona e aquela que adormece e que, na verdade, procura escapar ao que não consegue suportar de outra forma.

Retomando uma perspectiva estética, esta forma de relação do homem com a imagem do mundo, num estado de crença e consciência que lhe permitem exercer uma total liberdade, expressando as emoções, assumindo-as com total responsabilidade, está em particular evidência nas práticas de percepção do filme. As nossas escolhas são a prova da liberdade na influência das nossas *emoções*. Escolhemos este ou aquele filme, porque gostamos de sentir medo, gostamos de rir ou até mesmo de chorar. A *paixão*, habitualmente sinónimo de passividade, é, neste caso, exactamente o contrário; é o espectador que experimenta a paixão e as emoções; o medo é um sentimento que o sujeito «constrói» e não «algo que lhe acontece». «Choramos porque estamos tristes» o que, de acordo com o esboço da teoria das emoções de Sartre, é claramente uma «teoria intelectual», porque é o estado interior da consciência que determina os distúrbios fisiológicos, ao contrário do que postulam as «teorias periféricas» segundo as quais, os distúrbios fisiológicos determinam o estado de consciência envolvido no processo das emoções, e que, basicamente, admitem que estamos tristes porque choramos...

Além disso, no processo de percepção, as *emoções* são como as três faces do cubo; as três superfícies de um cubo que nós percebemos *significam/implicam/prometem* um cubo tridimensional. Isto quer dizer que as emoções prometem mais do que aquilo que nos mostram directamente. Neste contexto, as *emoções* não podem ser consideradas como simples «factos» da fisiologia ou do comportamento. Pelo contrário, uma emoção tem um *sentido ou significação*, é um traço, uma escrita que torna visíveis as impressões da alma, e nós podemos aprender a lê-la.

Estabelecendo um paralelismo com a tese de Roger Scruton (*Art and Imagination, a Study in the Philosophy of Mind*, 1974), tal como «não precisamos de aprender o que é uma imagem», nem de saber como é que as imagens se relacionam com a fantasia, a imaginação, a memória, a percepção e a crença, também não precisamos realmente de saber o que é uma emoção, excepto quando pretendemos relacionar as imagens com o pensamento, ou quando precisamos de estabelecer critérios para a verdade ou verosimilhança das imagens.

Neste aspecto, Antonioni esclarece o estatuto de *Il Deserto Rosso*, filme para o qual o cineasta não evoca a explicação mas a sensação. Sentir é sempre mergulhar no que podemos designar por “mundo da emoção”. As emoções são constituintes de um mundo que se rege por características impalpáveis e supostamente irrepresentáveis, sem extensão. O mundo da emoção pode ser terrível, cruel, sombrio, alegre. A relação entre as coisas do mundo e a consciência tem um carácter “mágico”. Daí que se deva falar do mundo das emoções como se fala do mundo dos sonhos ou da loucura, «[...] isto é, [como] sínteses individuais mantendo relações entre elas e possuindo qualidades. [...] As qualidades que a emoção confere ao objecto e ao mundo são conferidas *ad aeternum*» (Sartre, 1939:113). Essa transferência que, em última análise, se opera entre o espectador e o filme, e vice-versa, é uma passagem ao infinito, e uma fuga em direcção ao futuro. É uma espécie de efeito mágico; o movimento de um «“espírito que se arrasta por entre as coisas” [...]», uma actividade inerte, uma consciência tornada passiva [...]» (Sartre, 1939:116). Neste contexto, a inquietação, por exemplo é o domínio da magia vivida pela consciência. Um filme só pode ser ameaçador, na medida em que nos surge como presença imediata e investido de um poder, perante a consciência.

«É preciso, por exemplo, que aquele rosto que apareceu a dez metros de mim e atrás da janela, seja vivido na sua ameaça, como imediatamente presente a mim. Mas [...], isto só é possível num acto de consciência que destrua todas as estruturas do mundo capazes de repelir o mágico e reduzir o acontecimento a justas proporções. É necessário [...] que a janela, como “*objecto que deve ser primeiramente quebrado*” e os dez metros, como “*distância que deve ser percorrida primeiro*”, sejam aniquiladas» (Sartre, 1939:120).

O que é o cinema senão uma *durée* que investe, por vezes, a consciência, de uma experiência mágica do mundo, um excesso ou défice de visibilidade que estimula a imaginação? A desproporção dos acontecimentos do cinema, que pode muito bem ser literal, mas também resultado de uma ilusão, é função da escala e da distância focal, *i.e.* do uso criativo e expressivo que o cineasta faz da técnica e da tecnologia; a composição, o enquadramento, a iluminação, a escolha da lente e da angularidade. Enfim, a experiência

original do filme é transformar o espaço da janela de Alberti, numa fenda através da qual se passa para o espaço do imaginário e da imaginação. Para que um filme tenha, sobre o espectador, o efeito de uma emoção, há todo um trabalho de criação e, por detrás, uma ideia, sem a qual a câmara permanecerá inerte e sem expressão (cf. Antonioni, 1964c). Não basta, portanto, a atitude de um “cinema verdade” ou “cinema directo”, com a qual Antonioni identifica o neo-realismo italiano, e que o cineasta descreve na seguinte afirmação:

«A câmara oculta por detrás de um buraco de fechadura é um olho bisbilhoteiro que regista tudo o que consegue. Mas, o que se passa para lá das margens do orifício? Fazei dez, uma centena, duas centenas de orifícios, colocai câmaras por detrás e filmai alguns quilómetros de película. O que obtivestes? Uma montanha de *rushes* nas quais estão congregados os aspectos essenciais de um acontecimento, bem como todos os aspectos marginais, absurdos e ridículos» (Antonioni, 1964c:64).

A vida não é simples nem imediatamente compreensível. Antonioni não acredita na «objectividade absoluta», por parte do cinema. É preciso usar a «imaginação visual»; «atribuir a alguém a sua história, isto é, a história que coincide com a sua aparência, a sua posição, o seu peso e o seu volume no espaço» (Antonioni, 1964c:65). Este movimento de criação é um movimento de descodificação do mundo que religa o filme ao espectador, fornecendo-lhe indícios, pontos de ancoragem dos seus próprios sentimentos. Só assim o espectador compreende que está perante um filme, sem reflectir sobre as causas e implicações do seu reflexo, embora as emoções sejam, muitas vezes, anteriores a quaisquer movimentos de reflexão do sujeito sobre as suas próprias reacções.

Neste contexto, tal como perante a arte em geral, a compreensão e os subsequentes processos de comunicação estão profundamente imbricados e são estes mecanismos imediatos que nos permitem ver o *Alien*, sem desviar o olhar e «receber», sem pânico, uma bala disparada em direcção ao espectador. Há qualquer coisa na imagem que é da ordem do entendimento imediato e, só por isso, ela pode “comunicar”, no momento em que a recebemos. Não há comunicação sem entendimento. Não há significação da coisa, na coisa em si. Toda a significação é resultado de um processo de relação e, tal processo, não surge isolado da complexidade psicossocial do indivíduo, quer seja o autor ou o espectador.

Neste contexto, a leitura do filme *Il Deserto Rosso*, na perspectiva da cor, assume dois sentidos possíveis; um emocional (que é o da personagem e pode ser o do espectador) e um sentido físico, que reenvia ao processo de criação. Carlo di Palma (1925-2004) foi o

responsável pela fotografia de vários filmes de Antonioni<sup>392</sup>, incluindo *Il Deserto Rosso* que seria o primeiro filme a cores do cineasta, e sobre o qual Antonioni expressou a intenção de pintar o filme como se de uma pintura se tratasse, inventando as relações entre as cores.

«Em *Deserto Rosso*, estamos perante um mundo industrial que todos os dias produz milhões de objectos de todos os tipos, e todas as cores. Um único desses objectos [...] é suficiente para introduzir numa casa, um eco da vivência industrial. Deste modo, as nossas casas estão cheias de cor, nas ruas e nos lugares públicos proliferam os cartazes» (Antonioni apud Brunette, 1998:97).

Efectivamente, este é um dos filmes em que Antonioni explora a cor na sua relação com o quotidiano e a expressão das emoções (o outro é *Il Mistero di Oberwald* de que falaremos em seguida), mas também como inconfundível matéria plástica. Isto é, por um lado é através das cores que Antonioni dá forma às emoções da protagonista; por outro, é pela cor que Antonioni sublinha a natureza plástica e fílmica das imagens, captadas numa zona feia e degradada de forte industrialização, em Ravenna. Questionado sobre o pessimismo e o negativismo das paisagens, Antonioni chegou mesmo a afirmar que apenas quis mostrar a «poesia» das estruturas industriais. «A minha intenção [...] foi traduzir a poesia do mundo, mostrando que até as fábricas podem ser belas» (Antonioni apud Brunette, 2008:96). Parece-nos, de facto, que assim é, na medida em que Antonioni filma os interiores do complexo industrial exactamente como filma os exteriores, *i.e.*, como paisagens.

É, aliás, através da cor e da luz que Antonioni acaba por criar algumas das mais sugestivas imagens da melancolia, como é o caso da sequência inicial e da cena final do filme, em que Giuliana (Monica Vitti) surge com o filho Valerio (Valeiro Bartoleschi) pela mão, numa paisagem cinzenta onde só o seu casaco verde se destaca (Figura 50), ou a sequência da cabana no momento da chegada do enorme navio, semi-oculto pelo nevoeiro (Figura 51).

---

<sup>392</sup> Carlo di Palma trabalhou com Antonioni nos seguintes filmes: *Il Deserto Rosso* (1964), “Il Provino”, episódio do filme *I tre Volti* (1965), *Blow up* (1966) e *Identificazione di una donna* (1982).



Figuras 50 e 51 – *Il Deserto Rosso*, Michelangelo Antonioni, Itália/França, 1964

Às formas da *mise en scène*, frequentemente marcadas pelo minimalismo e o despojamento (de objectos, seres etc.), acresce, neste filme, a assunção alternada de imagens tonais e atonais, no sentido prefigurado por Eisenstein a propósito da montagem<sup>393</sup>; harmonia e contraste. Às imagens e objectos de cores saturadas (e.g. o vermelho, o azul, o amarelo, o laranja, o verde) Antonioni justapõe, frequentemente, o branco das paredes e

<sup>393</sup> A teoria da montagem de Sergei Eisenstein é, como se sabe, uma tese fortemente sustentada através de uma terminologia musical (e.g. ritmo, métrica, dissonância, tonal, atonal, etc.). Para uma leitura mais detalhada desta questão ver Leyda, Jay (Edited by) (1949). *Sergei Eisenstein: Film Form, Essays in Film Theory*, San Diego, A Harvest Book, 1947 e Leyda, Jay (Edited by) (1942). *Sergei Eisenstein: The Film Sense*, San Diego, A Harvest Book, 1947. Sobre a questão específica tonal/atonal na música ver, também, Nattiez, Jean-Jacques (1984). “Tonal/Atonal” in Gil, Fernando (Coord.). *Enciclopédia Einaudi n.º 3: Artes-Tonal/Atonal*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984, pp. 331-356.



dos tecidos e o cinzento do lixo tóxico, do fumo, do vapor de água, do nevoeiro ou das nuvens. Em registo intermédio, que opera a desterritorialização da personagem, surgem o cor-de-rosa (na sequência da história/memória/sonho) e o violeta. Estas mesmas cores serão, como veremos, retomadas em *Il Mistero di Oberwald*, numa perspectiva sensorial.

Mas, em *Il Deserto Rosso*, as cores têm um outro efeito, em conformidade com a sua dimensão plástica. Aqui, as cores configuram um movimento de abstracção. Se nos é permitida a descontextualização das palavras de Eisenstein, «o método utilizado é muito claro – deduzir as «tonalidades interiores» da «matéria exterior»; separando «os elementos formais dos elementos de conteúdo» (cf, Eisenstein, 1942:17). As palavras de Eisenstein referem-se (nem sempre de forma positiva)<sup>394</sup> à dinâmica da cor e do sentido numa composição teatral de Wassily Kandinsky (1866-1944), “The Yellow Sound” (1909)<sup>395</sup>. Mas, sabemos que Antonioni nunca negou as afinidades com a pintura e chegou a considerar que o cinema tem uma dimensão de abstracção que o inscreve no domínio da arte. É por essa razão que Antonioni pode reclamar a poesia das imagens de um filme que, numa leitura superficial, pode ser considerado panfletário e socialmente crítico.

No capítulo “Michelangelo Antonioni’s *Red Desert*: Painting as Ventriloquism and Color as Movement” (*Cinema and Painting. How Art is used in Film*, 1996)<sup>396</sup>, Della Vacche sublinha que, apesar do manifesto de Antonioni sobre a cor como pintura abstracta e «linguagem do futuro», Antonioni sempre destacou a sua condição de cineasta; «Não sou um pintor, mas um realizador que pinta» (Antonioni apud Della Vacche, 1996:44). A sua condição de pintor está na dupla condição (e transgressão) a que alude Della Vacche; a de confrontar um «cinema da arquitectura» com um «cinema da pintura», e a «documentação neorealista» com a «abstracção pictorial», num retorno às artes do espaço. Antonioni pinta,

---

<sup>394</sup> Eisenstein acrescenta que não se pode negar que o tipo de composições a que alude «evocam obscuras sensações perturbadoras, mas não mais do que isso» (cf. Eisenstein apud Leyda, 1942:117). O texto citado – “Color and Meaning” – é uma reflexão sobre a cor tal como ela é usada pela arte, nomeadamente a Pintura, o Teatro e a Literatura, procurando estabelecer uma relação com o som. Wassily Kandinsky (1866-1944), Paul Gauguin (1848-1903), Vincent van Gogh (1853-1890), T.S. Elliot (1888-1965), Nikolai Gogol (1809-1852), Alexander Korda (1893-1956) e Arthur Rimbaud (1854-1891) são alguns dos artistas citados nesta análise. No final de uma longa dissertação Eisenstein conclui que «[...] não temos de nos submeter a uma “lei predominante” de “sentidos” absolutos e correspondências entre cores e sons – e relações absolutas entre estas e emoções específicas, mas [...] nós próprios decidimos quais as cores e os sons que melhor cumprem a missão ou emoção que precisamos» (Eisenstein apud Leyda, 1942:153).

<sup>395</sup> “The Yellow Sound” é o título da primeira peça de teatro experimental, de um conjunto de quatro “dramas da cor”. Os outros títulos são, respectivamente, “The Green sound”, “The Black and White Sound” e “The Violet Sound”. As peças foram parte das experiências de Kandinsky, no âmbito da teoria da cor e da sinestesia.

<sup>396</sup> Um outro artigo com o mesmo título foi publicado em Dalle Vacche, Angela and Price, Brian (2006). *Color, The Film Reader*, New York and London, Routledge, 2006, pp. 183-191, mas com uma abordagem ligeiramente diferente, mais focalizada pela filosofia de Gilles Deleuze.

literalmente, os objectos e a paisagem criando o que Miguel Ángel Barroso classifica de «lugar asséptico» de cores frias (cf. Barroso, 2006).

*Il Deserto Rosso* é, desta forma, a obra onde a condição do filme como arte do espaço é tributária da luz e da cor; o espaço do sonho (idílico, azul celeste, cor-de-rosa, Rothkiano; a ilha, o quarto, a loja ainda vazia), o espaço do medo e da violência (vermelho, violeta, cinzento; a cabana, o rio literalmente morto, os ataques de pânico), o espaço da ameaça (amarelo; «Valerio: *Porque é que o fumo é amarelo?*/Giuliana: *Porque tem veneno.*»); o espaço da reconciliação (o branco; as paredes, as nuvens; o exterior da cabana, observado pela janela). A propósito deste mesmo filme, Peter Brunette (*The Films of Michelangelo Antonioni*, 1998) afirma que o espaço do cinema de Antonioni sempre foi o do pintor, o de um «artista gráfico “pintando” a preto e branco; juntando agora, à austeridade formal da composição, linha e forma, o preenchimento da cor» (Brunette, 1998:91).

É relevante referir que a cor em *Il Deserto Rosso* (e de alguma forma também em *Blow up*, *Zabriskie Point* e *Il Mistero di Oberwald*) reenvia, pontualmente, para os três sentidos distintos que lhe estão associados; o químico, o físico e o fisiológico/psicológico<sup>397</sup>. Daí, também, a possibilidade de uma leitura semiótica do vermelho, por exemplo. A cor vermelha é, provavelmente, a denominação cromática mais antiga. Eva Heller (*Wie Farben auf Gefühl und Verstand wirken*, 2000) sublinha que o vermelho «é a primeira cor que o homem denominou [...]». É, provavelmente, a primeira cor que os recém-nascidos conseguem ver» (Heller, 2000:53). O simbolismo do vermelho está associado à própria vida<sup>398</sup>, na medida em que o sangue é vermelho (Antonioni voltará a destacar o vermelho do sangue em *Zabriskie Point*, que é, nesse mesmo filme, a cor da presença humana e da vida, no deserto, através de uma cabine vermelha). O vermelho é, ainda, a cor do fogo e da guerra e, por definição, «a cor de todas as paixões, das boas e das más [do amor ao ódio]» (cf. Heller, 2000). Heller refere ainda que a combinação do “vermelho-cor-de-laranja-violeta” – cores relativamente destacadas por Antonioni – é sinónimo de exaltação e agressividade. Mas o vermelho é, também, uma cor primária (e originária), a cor da arte. A

---

<sup>397</sup> Em “The Physical Bases of Color Specification” (*Readings on Color: The Science of Color*, 1997), D. L. MacAdam fala das três formas distintas de compreensão da cor; o químico utiliza-a como termo genérico de designação de matérias corantes, pigmentos e materiais similares, o físico refere-se a fenómenos de natureza óptica (neste caso, quando confrontado com a tarefa de medição da cor de um material, o físico mede as propriedades ópticas do material; os fisiologistas e psicólogos estão particularmente interessados na natureza do processo visual e utilizam o termo *cor* referindo-se às sensações de um observador. cf. MacAdam, D. L. (1997). “The Physical Basis of Color Specification” in Byrne, Alex and Hilbert, David R. (Edited by) (1995). *Readings on Color, Volume 2: The Science of Color*, Cambridge, The MIT Press, 1995, pp. 33-63

<sup>398</sup> Eva Heller faz referência ao provérbio alemão “*Heute rot, morgen tot*” (“*Hoje vermelho, amanhã morto*”), acrescentando que, na combinação vermelho-azul (as duas cores mais saturadas em *Il Deserto Rosso*), «unem-se as forças corporais e espirituais» (cf. Heller, 2000:55).

arte rupestre, a que já aludimos várias vezes, é tributária dos ocre, da “terra vermelha” que contém óxido de ferro (o óxido adquire uma cor vermelha quando se oxida). Tais são, portanto, as várias dimensões implícitas neste *Deserto Vermelho* que, ora fala da condição humana (e da natureza), ora da condição da arte (e em particular do cinema), ambas intimadas a enfrentar as transformações decorrentes do “progresso” tecnológico.

Em suma, há neste trabalho das cores levado a cabo por Antonioni, uma reflexão a dois níveis; o nível do corpo (forma, percepção, exterior) e o nível da mente (luz/cor, percepção, interior). Esta é, aliás, a tese de Angela Della Vacche em “Michelangelo Antonioni’s *Red Desert*: Painting as Ventriloquism and Color as Movement. Architecture and Painting” (*Color. The Film Reader*, 2006), em que a autora inicia o texto com a afirmação: «A metáfora do ventriloquismo descreve a substituição da câmara do homem, pelos olhos da mulher, encontrando eco na teoria de Gilles Deleuze de que o cinema de Antonioni é caracterizado pelo dualismo mente/corpo» (Della Vache, 2006:183)<sup>399</sup>. Recorde-se que, para Deleuze, este dualismo corresponde aos dois aspectos da *imagem-tempo*: um cinema do corpo, que revela o peso e a influência do passado, mas, também, um cinema do cérebro (e da mente) que revela a criatividade do mundo.

Como vimos anteriormente, Deleuze sustenta que o corpo nunca está no presente. O corpo contém o passado e o futuro, o cansaço e a expectativa. Para o filósofo, todos esses sinais (e.g. o cansaço, a expectativa e, até, o desespero, etc.) são atitudes do corpo. Depois, acrescenta que nenhum cineasta foi tão longe nesta questão como Antonioni, resumindo o seu método: «[...] o interior através do comportamento, não mais a experiência, mas “o que resta das experiências passadas”, “o que vem depois de tudo ter sido dito”, um tal método passa, necessariamente, pelas atitudes e posturas do corpo» (Deleuze, 1985:246). Anteriormente, em “Deuxième série de padadoxes des effets de surface” (*Logique du Sens*, 1969<sup>400</sup>) Gilles Deleuze fizera já referência à categorização do mundo estabelecida pelos estóicos: de um lado, os corpos com as suas tensões, qualidades físicas, relações, acções e paixões e «estados» correspondentes; do outro, os «incorporais», «atributos lógicos e dialécticos», «acontecimentos» causados pelos corpos. Os primeiros existem no espaço, tal como o presente existe no tempo; os segundos, não são presentes mas infinitos (*aiôn*<sup>401</sup>); isto é, «de um lado, o ser profundo e real, a força; do outro, o plano

---

<sup>399</sup> Cf. Deleuze, Gilles (1985). *Cinéma 2: Image-Temps*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1985.

<sup>400</sup> Cf. Deleuze, Gilles (1969). *Logique du Sens*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1969, pp. 13-21.

<sup>401</sup> Cf. Para uma compreensão mais detalhada do conceito, ver o capítulo “Vingt-troisième série, de L’Aiôn” que Gilles Deleuze dedica à questão, em *Logique du Sens* (1969). O autor começa por referir a oposição das duas “leituras do tempo”; uma, segundo a figura de *Chronos*, em que só o presente preenche o tempo, sendo o

dos factos que se jogam na superfície do ser, e que constituem uma multiplicidade sem fim de seres incorporais» (cf. Deleuze, 1969:14). O que é relevante, nesta questão é a forma como Deleuze estabelece o “encontro” entre Filosofia e Cinema, justamente através de um *cinema-imagem-tempo*. Porque à fórmula de inversão filosófica operada pela exigência “*Dai-me um corpo*”, o cinema moderno vem juntar a figura “*Dai-me um cérebro*”; «o cinema intelectual, por oposição ao cinema físico» (Deleuze, 1985:265), também já referido.

É nossa convicção que se podem encontrar, no cinema de Antonioni, resquícios dessa visão estóica do mundo, ecos de uma forma de ver a realidade pelo cinema, sendo *Il Deserto Rosso* uma boa metáfora para a compreensão do seu duplo plano; a superfície do mundo e a profundidade da alma. Veja-se, por exemplo, a cena em que Giuliana se senta ao lado do vendedor de frutas. Antonioni filma a cena em dois planos distintos; o “exterior”, em plano frontal de conjunto, e o “interior”, um *close-up* de Giuliana de costas para a câmara, com a imagem desfocada do vendedor em plano de fundo, é o paradoxo da superfície, configurado nas texturas do grande plano que revela, afinal, a profundidade de uma emoção (Figura 52). É neste mesmo filme que acontece um dos diálogos mais significantes de toda a obra de Antonioni e que reflecte a relação directa entre ver (olhar) e viver, entre filmar e viver:

«Giuliana: *Não posso olhar para o mar... porque deixo de ter interesse pela terra. Parece-me que tenho os olhos molhados [...]. Para onde devo olhar?*

Corrado: *Perguntas para onde deves olhar, eu pergunto como devo viver. É a mesma coisa.»*

(In *Deserto Rosso*)

A forma como se olha e a forma como se vive estão relacionadas. Só assim se pode falar da cegueira dos que (não) vêem, como é o caso de Ugo (Carlo Chionetti) – «Giuliana: *Se o Ugo me olhasse como tu me olhaste nestes dias, teria compreendido muita coisa*» (in *Deserto Rosso*), ou da “visão” do interior – «Ugo: *Para onde estás a olhar?*/Giuliana: *Para ali...*» (in *Deserto Rosso*). “Ali” é uma superfície branca onde a câmara “vê” leves tonalidades de cor púrpura (o violeta é a cor dos sentimentos ambivalentes, da Teologia e da penitência, mas também a cor da magia)<sup>402</sup>. Nesta mesma ordem de ideias, podemos questionar-nos se o nevoeiro

---

passado e o futuro dimensões relativas ao presente, no tempo; outra, a partir de *Aiôn*, em que só o passado e o futuro persistem. Isto é, «um instante sem espessura e sem extensão que subdivide cada presente em passado e futuro, em vez de presentes vastos e densos que compreendem, uns em relação aos outros, o futuro e o passado» (cf. Deleuze, 1969:192-193).

<sup>402</sup> Eva Heller faz referência, também, à proximidade fonética entre «violeta» e «violência»; «Em italiano, violeta é *viola*, «violência» *violenza*, e violare, *violare*», semelhança que ocorre, igualmente, noutras línguas como é o caso do francês e do português. A autora propõe uma explicação histórica, na medida em que, na antiguidade, o violeta era a cor dos poderosos. No Antigo Testamento, Deus indica a Moisés quais devem ser as cores do véu do templo e das vestes sacerdotais; púrpura azul, púrpura vermelho, e vermelho escarlata (cf.

(figura recorrente no cinema de Antonioni) é uma “cortina” natural ou uma “barreira” mental que oculta as pessoas, e as faz “desaparecer”.



Figura 52– *Il Deserto Rosso*, Michelangelo Antonioni, Itália/França, 1964

O final de *Il Deserto Rosso* é dominado pela cor-de-laranja (o navio onde Giuliana inicia uma espécie de diálogo/monólogo, já que o marinheiro com quem fala parece não entender a língua) e o amarelo. Enquanto cor complementar do azul (a cor do espiritual), a cor-de-laranja representa as qualidades contrárias. É a cor da transformação (associada ao budismo), mas também a cor do perigo, tal como o amarelo dos fumos finais da petrolífera, e os contentores que se destacam da amálgama cinzenta da paisagem industrial. Finalmente, há o verde da erva e do casaco de Giuliana. O verde é ambivalente; esperança e veneno, «cor burguesa», etc. (cf. Heller, 2000).

O destaque da luz em *Il Deserto Rosso*, sobretudo através da cor, evoca, como vimos, questões simbólicas, quer na delimitação do *espaço interior* da personagem, quer na construção do *espaço exterior*, dominado pelo varrimento de um triplo olhar “ecológico” e cognitivo: o do cineasta, o da personagem e o do espectador. Mas o filme equaciona outras questões mais importantes, relativas à “invenção” de um espaço de dupla ilusão, na medida em que parece escapar à inscrição na realidade, sendo, na verdade, a sua amplificação. Isto é, a par da utilização de uma lente de distância focal longa que “esmaga” a realidade, destruindo as perspectivas, e dos efeitos ópticos que criam «distorção espacial» e

---

Heller, 2000:196). Ainda hoje, nas representações da Paixão, Jesus Cristo surge, frequentemente, com vestes púrpuras.

desproporção entre a fragilidade da paisagem da natureza e a monumentalidade (leia-se, também, monstrosidade) da paisagem construída e destruída, Antonioni trabalha as cores sobretudo na sua perspectiva física, devolvendo ao mundo (mas sobretudo ao filme), toda uma gama de cores do espectro que são, absolutamente proibidas num cinema da transparência e da verosimilhança. Lincoln F. Johnson (*Film. Space, Time, Light and Sound*, 1974) faz uma análise rigorosa do filme, a partir da cor, sublinhando que:

«Tal como em qualquer imagem – quer seja um desenho, uma pintura ou uma fotografia – os contrastes entre preto e branco (a luz e a sua ausência), as cores neutrais e as cores intensas ou brilhantes, são processos que clarificam a posição no espaço. Não separam apenas formas significantes do seu ambiente tonal (como é o caso da cena em que Giuliana devora a sandwich), mas estabelecem, também, a distância relativa» (Johnson, 1974:159).

O autor descreve as opções de Antonioni na criação de uma ordem tonal que utiliza dois processos; a utilização de contraste entre cores de brilho intenso ou tonalidades luminosas contra um fundo neutro, e a utilização de contrastes num mesmo valor tonal (Figura 53). Para Johnson, este método de ordenar o espaço é um instrumento ao serviço do tema, mas é, também, «o veículo de expressão» de uma realidade com a qual contactamos frequentemente.



Figura 53 - *Il Deserto Rosso*, Michelangelo Antonioni, Itália/França, 1964

Portanto, ao contrário da assunção de Scemama-Heard (*Antonioni: le Désert Figuré*, 1998), que afirma que, em *Il Deserto Rosso*, o espaço já não é representado com base em critérios realistas, podemos considerar que não há nada mais realista do que este filme, na

medida em que, não devolve apenas a aparência do real, mas mergulha na sua materialidade, na física da luz, neste caso, a partir da cor. Johnson é peremptório nesta questão, salientando que tudo acontece num contexto tonal que é «natural, racional, expectável; nenhuma distorção expressionista da identidade choca o espectador. Em todas as imagens, as tonalidades são as qualidades da superfície do mundo físico: o rosa intenso de uma flor, a erva inerte, as folhas e a terra poluída com lixo industrial [...]» (Johnson, 1974:160). Do ponto de vista da cor, não há criação de um mundo totalmente imaginário, mas imaginação deste mundo, através da sua intensificação.

Já tivemos oportunidade de referir que a visão da *cor*, tal com a percepção do *espaço* (na sua dimensão arquitectural) e da *forma* são gestos culturais e submetidos a normas que instauram a possibilidade de “leituras lógicas” e desambiguadas da realidade. Reduzem o caos e a incerteza. Em *Il Deserto Rosso*, não se trata, no entanto, de escapar ao realismo das imagens, mas de o amplificar. O gesto de Antonioni em *Blow Up*, em relação à *forma* das coisas, é o mesmo que existe em *Il Deserto Rosso*, em relação à *luz*. Isto é, o cineasta acaba por mostrar, pelo poder criativo e reflexivo do cinema, a ambiguidade e ambivalência da visão e da percepção.

*Il Deserto Rosso* é, por fim, um filme sobre a dimensão perceptiva, mas também cognitiva, das memórias e emoções. O medo (neste caso, o pânico) tem uma imagem? Os sentimentos e emoções têm imagens? Que imagens são essas? São imagens do *espaço* ou imagens do *tempo*? Que cores podem ter as *emoções*? Estas são questões que podem ter respostas diferentes, consoante seja a arte ou a ciência a responder. A um ou outro nível, a resposta é complexa, senão mesmo inconclusiva. Podemos concordar com Johnson quando diz que, as tonalidades e os «acordes coloridos» (voltamos à questão do ritmo), filtrados pelos olhos da personagem, são metáforas dos sentimentos, a que Antonioni chamou “*il colore dei sentiment?*”. Mas, neste caso, o filme é, quanto a nós, também um olhar sobre a própria luz, na medida em que, tal como os sentimentos que podem ter expressões e cambiantes infinitos, também as cores retratam a incomensurabilidade da sua própria extensão, perante o limitado olhar humano.

Todas estas questões parecem ser equacionadas em *Il Deserto Rosso*, muito para além de uma simples e evidente leitura linear e simbólica que, tal como procurámos mostrar, é apenas uma das interpretações possíveis. Johnson pode então concluir que «seria insensato atribuir respostas emocionais particulares a tonalidades e composições de tons, esperando que elas tenham alguma validade, particularmente quando tudo depende do contexto e da

da qualidade do tom» (Johnson, 1974:163). Para Antonioni, «ver é viver». A imagem da vida, com todos os sentimentos e emoções que se experimentam, é a imagem do que vemos. Uma imagem sempre privada e única. Em *Il Deserto Rosso*, a vida tem as cores de um olhar.

Como salienta Arrowsmith, o que singulariza este filme como arte suprema das imagens, que traduz o seu mais profundo realismo, é justamente o que decepçiona o espectador mais comum, que espera uma narrativa convencional, para uma vivência das emoções tal como as descrevemos anteriormente. Não sendo este um filme onde se possa «viver» (leia-se, substituir) o medo da personagem, pelo medo próprio, não há qualquer fuga possível, através das imagens. Não há crença nas imagens. Por isso, não há, no espectador, qualquer reflexo das emoções, mesmo que, tal como vimos, elas possam ser evocadas, racionalmente, pelas cores, as opções da escala etc.

Marie-Claire Ropars-Wuilleumier (*L'Écran de la Mémoire, Essais de Lecture Cinématographique*, 1970) aponta outra questão, ao afirmar que, com *Il Deserto Rosso*, Antonioni fecha um círculo que começou com a interrogação de um tempo dramático e termina com a descoberta do drama do tempo. Voltamos, pois, à imagem-tempo. «Recusando o espaço decorativo na origem, [Antonioni] acaba por fazer do *décor* [nós diríamos da *mise en scène* e do espaço] o seu único tema. É reencontrar, finalmente, os dados imediatos da imagem cinematográfica, mas em segundo grau, como sinais de uma visão e não mais como meio de expressão» (Ropars-Wuilleumier, 1970:86). Antonioni não constrói o argumento com a cor, mas parte da cor para criar o argumento de “*il colore dei sentimenti*”. É, em última análise, uma reflexão sobre as pontes possíveis, ou improváveis, entre os “espaços da cor na linguagem”, configurados pela sua dimensão semiótica, e os “espaços da imagem” que radicam na visão e na percepção da luz.

Voltando, uma vez mais, à questão da arte, é relevante referir uma afirmação de Antonioni que revela bem o estatuto das imagens deste e doutros filmes do autor.

«Quando preparava *Il Deserto Rosso*, retomei os pincéis para me familiarizar com a cor. [...] Comecei com figuras abstractas. Um dia, quando fazia a montagem de pequenos pedaços de pintura, apercebi-me que eram montanhas. [...] Uma dessas pinturas<sup>403</sup>, quando olhada à lupa, provocava-me estranhas sensações; estava fascinado pela matéria» (Antonioni apud Tassone, 1985:171).

---

<sup>403</sup> Estas pinturas (sobre as quais voltaremos a falar) serão objecto de uma exposição sob o tema “As Montanhas Encantadas”, em 1983, inicialmente em Veneza e, posteriormente, na Galeria Nacional de Arte Moderna, em Roma, assim como em Parma e Paris.



Estas “montanhas”, cujo enigma perturbou Antonioni ao ponto de transformar as imagens do seu cinema são, seguramente, as mesmas que, diz a lenda, Giotto desenhou a partir de uma simples pedra. Por conseguinte, encerram, na *décalage* existente entre a escala de umas e de outra, a verdadeira dimensão da arte: o movimento do pensamento.

## 9.2. *Il Mistero Di Oberwald*: As cores da Luz

*Il Mistero di Oberwald* (Michelangelo Antonioni, Itália, 1980), adaptado do drama de Jean Cocteau (*L'Aigle à deux têtes*, 1944), é um filme sobre a voragem e a vertigem características dos vórtices. Quer isto dizer, que o espaço em *Il Mistero di Oberwald* tem a forma de um vórtice<sup>404</sup> de imagens (memórias, portanto), desenhado com a luz e as cores. Neste aspecto, podemos estabelecer, de um ponto de vista plástico, uma certa continuidade com *Il Deserto Rosso*, ainda que *Il Mistero di Oberwald* seja um filme rodado com câmaras de televisão e resultado de alguma manipulação da realidade na pós-produção, sobretudo ao nível das cores. Em resposta a uma pergunta de Anna Maria Mori (“Il Regista e l'elettronica: Credetemi, è il nostro futuro” in *La Repubblica*, 1983), Antonioni reflecte sobre o advento da tecnologia no cinema, comparando-o ao que aconteceu no domínio das artes visuais com o aparecimento da pintura abstracta; «[...] muitas pessoas começaram então a rabiscar cores nas telas, convencidas que eram artistas, apenas porque desenhavam linhas e círculos» (Antonioni apud Cottino-Jones, 1991:352). Antonioni previa já a vulgarização da utilização das câmaras, mas profetizava escassas contribuições no domínio da arte. Sobre *Il Mistero di Oberwald*, Antonioni diz que «[...] é um tipo de cinema que – apesar do uso da tecnologia – continua muito próximo do filme, porquanto a câmara esteve em frente de objectos e lugares reais, que têm as suas dimensões na vida real» (Antonioni apud Cottino-Jones, 1991:353). Isto é, o seu espaço referencial, mesmo transformado em não-lugar, heterotopia, etc., continua a ser um espaço do mundo. Em *Il Mistero di Oberwald*, tributário dos meios técnicos de vídeo à época mais sofisticados, que a RAI pôe à disposição do cineasta, Antonioni transforma os espaços de um castelo e as montanhas circundantes em lugares emblemáticos, situados entre o sonho e a realidade (mas nem por isso menos realistas), num contínuo apelo ao mecanismo da imaginação.

---

<sup>404</sup> O vórtice (do latim *vortice*, que significa literalmente «turbilhão de água, de vento ou de fogo» cuja palavra associada é voragem) constitui, assim, uma forma de emergência do *Espazo*, enquanto a espiral, «linha curva, ilimitada, descrita por um ponto que dá voltas sucessivas em torno de outro (pólo) e do qual se afasta progressivamente» (Machado, 1991:676). O vórtice é, portanto, uma forma em espiral que, paradoxalmente e apesar da sua aparente violência no contexto da natureza – veja-se, por exemplo, as causas naturais observáveis, como o *maelström* –, instaura a possibilidade de controlo do caos, pela instituição de duas direcções.

Ainda a propósito desta questão da tecnologia, é relevante referir as declarações de Antonioni no “Maurizio Costanzo Show” em Dezembro de 1985. Uma vez mais interpelado sobre esta dimensão, Antonioni discorre sobre as futuras relações entre televisão e cinema, e vice-versa, preconizando que as designadas “linguagem cinematográfica” e “linguagem televisiva” acabarão por convergir. Com uma enorme sagacidade, Antonioni verificava que os ecrãs de cinema diminuíam à medida que os ecrãs de televisão aumentavam, e profetizava: «Quando os ecrãs nas nossas casas e os ecrãs de cinema atingirem as mesmas dimensões, não haverá razão para separar as necessidades expressivas da televisão e do cinema [...]» (Antonioni in “Maurizio Costanzo Show”, 1985). Antonioni referia, também, as potencialidades do «computador tridimensional, que nos dá a impressão de penetrar na matéria», ou a possibilidade de seguir a trajectória de uma bala, mostrando-a no ecrã. Antonioni “falava”, com algumas décadas de avanço, de filmes então ainda não-realizados, como é o caso de *Matrix* ou *Avatar*.

Mas, muito mais importante do que a dimensão espectacular que tais tecnologias prometem, o que mais interessa a Antonioni é a forma como a tecnologia poderá ajudar o cinema a mostrar “espaços” outros da matéria, incluindo a sua dimensão poética e imaterial. «Até onde conseguiremos ver a imagem da matéria? A matéria está a tornar-se cada vez menos material...» (Antonioni in “Maurizio Costanzo Show”, 1985). Finalmente, Antonioni discorre sobre a matéria “invisível” (preconizada pela ciência) para concluir: «Não é que se deva filmar tais matérias, seria impossível. *Mas enfrentamos conceitos que forçam as nossas mentes e a nossa imaginação a traduzir essas coisas impalpáveis em imagens. Acredito que isso terá, não num futuro imediato, [...] influência nas relações humanas*» (Antonioni in “Maurizio Costanzo Show”, 1985). A ideia subjacente a esta conclusão está, como já tivemos oportunidade de observar, latente em quase todos os filmes de Antonioni; mostrar o caos dos sentimentos, a intensidade das emoções (ou a sua ausência) é mostrar, da “matéria”, o seu lado “imaterial”; na imagem do conflito e da solidão, na imagem da alma e nas suas múltiplas e possíveis apresentações. Em *Blow Up*, essa imagem é mesmo levada ao extremo das suas consequências; o lado invisível da matéria, na ampliação máxima da realidade que culmina na última cena da desapareição. Do corpo de Thomas, só o seu lado invisível, configurado no lugar da sua desapareição, permanece.

*Il Mistero di Oberwald*, o «Cocteau ilustrado» de Antonioni, como o próprio lhe chama, não tem, é claro, a genialidade de uma ideia como a de *Blow Up*, mas não deixa de ser, a seu modo, e numa aproximação poética da cor – expressões da cor – uma reencenação das mesmas questões – talvez com um fino sentido de humor –, na forma

como o retrato do rei constitui o espaço de ambiguidade do visível/invisível, imagem que tem uma equivalência na cena da Rainha durante o sono. De uma outra forma bem mais subliminar, *Il Mistero di Oberwald* continua a equacionar o estatuto da fotografia *tout court*, face à fotografia do cinema; o vermelho é uma “imagem” recorrente da câmara escura; a luz revela por vezes, o negativo das coisas, através de imagens acromáticas, as personagens da Rainha (Monica Vitti) e da “Mademoiselle” de Berg (Elizabetta Pozzi) são representadas ao lado das suas próprias imagens (“fantasmas”, “energia aurática”). No caso da Melle de Berg, há mesmo um pormenor signifiante; enquanto ela se curva ligeiramente em sinal de obediência à Rainha, a sua imagem (latente) na parede permanece fixa (Figura 54).



Figura 54 - *Il Mistero di Oberwald*, Michelangelo Antonioni, Itália, 1980

Este é, também, o filme onde Antonioni mais constrói o espaço com o som. O espaço tem contornos sonoros, nomeadamente o silêncio do bosque; os sons dos animais (aves, um cão, os trovões e outros sons da natureza); o som da água. Aqui, a noite é uma imagem sonora de pássaros nocturnos, insectos etc. e o espaço é construído pelo som acusmático, sobretudo na cena inicial de perseguição do fugitivo, onde a proximidade e a distância do perigo para Sebastian (Franco Branciaroli) são marcadas pela intensidade das “vozes” e restantes sons da floresta. Som e cor são, portanto, os dois conceitos fundamentais na elaboração do espaço em *Il Mistero di Oberwald*.

Em *Il Deserto Rosso*, tivemos oportunidade de ver de que forma Antonioni ultrapassa o plano da simbologia da cor para determinar o desenho dos traços essenciais da experiência das personagens, envolvendo-as numa *durée* (um espaço-tempo interior e

indeterminado). À semelhança do que acontece no filme referido, também em *Il Mistero di Oberwald* a utilização das cores supera o domínio da função simbólica. A caça e a tempestade não se encontram no mesmo registo simbólico da imagem. O acto de caçar é sinónimo de sangue derramado e pode ser visto por essa grelha de interpretação psicológica das cores (a do vermelho da violência). Mas a força da tempestade, e a sua ambivalência para a personagem feminina, a Rainha (Monica Vitti), é muito mais do que uma cor. A tempestade é uma imagem do cinema, um movimento rítmico composto pela luz intermitente dos relâmpagos, as diferentes cores das superfícies sob essa luz, o som dos elementos, incluindo o vento e a sua imagem “visível” no ondular das cortinas. Esse ritmo marcado pelo som (e o tom) é duplicado pelo ritmo psicadélico das cores; do vermelho do bosque para o violeta da casa; depois para o azul e o verde, numa verdadeira sinfonia das cores que remete para a ideia de sinestesia.

Referindo-se à «unidade dos sentidos» John Cage (*Colour and Meaning. Art, Science and Symbolism*, 1999) refere que uma das questões mais interessantes (ainda que problemática), a «relação entre os *conceitos de cor* e as *percepções da cor*, é a sinestesia, mecanismo psicológico involuntário pelo qual duas sensações são simultaneamente desencadeadas pelo mesmo estímulo. [...] § O ramo mais comum da sinestesia é a “audição-colorida”, e o tipo de “cor-auditiva” mais conhecido é a musical» (Cage, 1999:263)<sup>405</sup>. Cage fala, por exemplo, da associação involuntária de sons verbais com as cores. Os sons das vogais<sup>406</sup>, e não a escrita, têm, segundo Cage, um efeito sinestésico. Esta mesma unidade dos sentidos pode, por vezes, ser experimentada em *Il Mistero di Oberwald* onde é possível «ouvir as cores», devido à *mise en scène* de uma relação entre a cor e as formas.

Vem a propósito referir, também, as afirmações de Lorenzo Mattotti, Pintor, Cartoonista e Designer do genérico do filme *Eros* (Itália/França/Luxemburgo, 2004) constituído por três episódios filmados respectivamente por Michelangelo Antonioni (*The Dangerous Thread of Things*), Steven Soderbergh (*Equilibrium*) e Wong Kar Wai (*The Hand*). No documentário intitulado “Portrait de Lorenzo Mattotti. Le triomphe de la couleur”, o artista fala de «sinfonia das cores», do vermelho como «símbolo de presença dramática», da profundidade e da «visão do ritmo da narração através da cor» (cf. “Portrait de Lorenzo Mattotti. Le triomphe de la couleur”). Para Mattotti, as cores podem pôr em evidência os

---

<sup>405</sup> Cf. Cage, John (1999). “Making Sense of Colour – The Synaesthetic Dimension” in *Colour and Meaning. Art, Science and Symbolism*, London, Thames & Hudson, 2001.

<sup>406</sup> John Cage refere, o exemplo do soneto “Voyelles” (1871) de Arthur Rimbaud (1854-1891), autor que foi, também, referenciado por Sergei Eisenstein, no seu estudo sobre as cores.

valores espaciais, mas podem «simbolizar», também, «as emoções fortes e a destruição das estruturas racionais» e da energia. Mas o mais importante é a possibilidade que a cor oferece ao espectador, de «aceitação da abstracção» através de um caminho, sem que este se aperceba. Não será essa ideia de «viagem», assim entendida por Mattotti, que está subjacente ao filme *Il Mistero di Oberwald*? Não estará ali, essencialmente, uma ideia de abstracção do sentido marcadamente perceptivo e psicológico da cor?

O que é particularmente relevante é o facto de, a intensificação da percepção, ser resultado de uma dissociação total das cores ditas naturais. Além disso, ao contrário de *Il Deserto Rosso*, onde ainda é possível identificar o processo de subjectivação da cor (as cores serão, talvez, experimentadas naquelas intensidades pela personagem feminina), no caso de *Il Mistero di Oberwald*, as cores são uma declaração explícita do estatuto da imagem, ao qual acresce o facto de as mesmas não terem qualquer efeito psicológico ou de carácter emocional sobre o espectador. Pelo contrário, as cores são um constante apelo à razão e ao pensamento. Numa única e breve nota de referência ao cinema de Michelangelo Antonioni, na Introdução à sua mais recente obra, Carl Plantinga (*Moving Viewers. American Film and the Spectator's Experience*, 2009) reconhece a Antonioni, esse «posicionamento distanciado e intelectual característico de alguns filmes independentes», nomeadamente em «várias obras de arte do cinema Europeu, como é o caso de [Michelangelo Antonioni], Andreï Tarkovsky ou Wong Kar-Wai» (Plantinga, 2009:7)<sup>407</sup>, razão porque, diz o autor, para falar da relação do cinema com o espectador, concentrou a sua obra no cinema muito mais emocional de Hollywood<sup>408</sup>.

Em *Il Mistero di Oberwald* são as cores que nos “dizem” o posicionamento ético e político das personagens, por exemplo; se apoiam a rainha ou os seus conspiradores. Veja-se o caso específico do Conde de Föhn/Chefe da polícia (Paolo Bonacelli), sempre aureolado de uma luz fria, azulada (as cenas contrariam toda a simbologia da cor azul) que é, também, a cor do vaticínio da morte da rainha, no final, antecipadamente mostrada pela cena emblemática e misteriosa da sua desapareição na cadeira, durante o sono. Há mesmo um diálogo entre as personagens Rainha e Conde de Föhn, num plano de conjunto cuja imagem está literalmente dividida por duas zonas de cor; azulada para o Conde, mais naturalizada para a Rainha (Figura 55).

---

<sup>407</sup> Cf. Plantinga, Carl (2009). *Moving Viewers. American Film and the Spectator's Experience*, Berkeley, University of California Press, 2009.

<sup>408</sup> O interesse particular de Carl Plantinga pelas emoções no cinema está bem patente, entre outros, no texto “The Scene of Empathy and the Humana Face on Film” publicado no livro *Passionate Views. Film, Cognition, and Emotion* editado por si próprio e por Greg M. Smith, em 1999.



Figura 55 – *Il Mistero di Oberwald*, Michelangelo Antonioni, Itália, 1980

Mas, em qualquer uma destas imagens estamos, ainda, no domínio da estrutura narrativa, no plano diegético. Através da «sobreposição, da pulverização e a desnaturalização da cor», que Raymond Bellour (*L'Entre-Images. Photo. Cinéma. Vidéo*, 2002) considera ser um repto à imagem, Antonioni realiza «o único dos seus filmes que se situa fora do mundo seu contemporâneo». Bellour alude ao facto de Antonioni não gostar da história de Cocteau e de este ser, não um filme *de autoria* de Antonioni, mas um filme *realizado por* Antonioni. O próprio Antonioni, questionado sobre o filme por Seymour Chatman (1980), diria: «Este não é um dos meus filmes. Eu apenas o realizei. Tentei fazer o melhor. [...] Nunca filmei cenas dramáticas, mas tive de filmá-las em *Il Mistero di Oberwald*. Isso não me dissuadiu porque, nas cenas fortes, as emoções são muito precisas. São plenas de nuances e sonegações; não são ambíguas. É muito mais fácil filmar este tipo de imagens» (Antonioni apud Cardullo, 2008:159).

Todavia, ainda que ao nível do argumento este não seja um filme de Antonioni, há nas imagens a marca de um estilo que reconhece ao domínio da visualidade, a possibilidade de inscrever múltiplas “estórias”. Veja-se o diálogo entre Sebastian e a Rainha - «Sebastian: [...] *uma ideia diante de outra ideia.*/Rainha: *Uma solidão frente a outra solidão* [...]. *É a beleza da tragédia, é de interesse humano, ou melhor sobre-humano*» (in *Il Mistero di Oberwald*) -, durante o qual a textura da parede se transforma, deixando ver na sua superfície, em baixo-relevo, uma paisagem de montanha, que também pode ser vista como um mapa (Figura 56).



Figura 56 – *Il Mistero di Oberwald*, Michelangelo Antonioni, Itália, 1980

Uma das ideias subliminares do filme é, também, a da oposição entre poder e poesia (o Poeta e a Rainha) que não podem existir no mesmo plano. O cinema está do lado da poesia e a última cena do filme é um reencontro de Antonioni com este mesmo filme; a cena dos soldados que se posicionam como espectadores, para assistirem à separação/união da poesia e do poder, através da morte. O cinema assiste ao filme que é uma *mise en scène* da sua própria tragédia; cor, tecnologia e narrativa. As cores são, neste filme, tal como em *Il Deserto Rosso*, «sintomas que apontam uma tragédia da paisagem que é, antes de mais, uma tragédia interior» (Bonfand, 2007:109).

Entrevistado sobre a comparação possível entre os filmes anteriores aos anos 60 e os posteriores, Bernardo Bertolucci responde com uma afirmação que pode ajudar a compreender as verdadeiras diferenças deste filme. «O cinema tem o privilégio e a condenação de ser o espelho do mundo. [...] Lembro-me de ouvir Pasolini dizer: “O Cinema é a linguagem da realidade”» (Cowie e Edelman, 2007:159). O que, em última análise, significa que as mudanças do mundo estão reflectidas nos filmes que as viram romper. Bertolucci conclui que o filme é o *medium* que o século XX escolheu para “falar” das suas diferenças, entre elas, a ascensão e queda de poderes e heróis. Finalmente, o retorno da tragédia.

No entanto, num jogo de linguagem que envolve a palavra do título “mistério”, Antonioni ironiza, dizendo que se pode, talvez, perguntar, porque fez um filme que “não queria fazer”. Depois, não responde a esta questão, mas deixa outras relativamente claras.

Por exemplo, o exercício de distanciamento em relação ao tema, ao mesmo tempo que procurava não «desaparecer como realizador», ou a tentativa de dar a uma “história” datada<sup>409</sup>, uma imagem moderna (e.g. princípio do século, um reino desconhecido, novos diálogos, etc.). Finalmente, Antonioni “confessa” que este filme lhe permitiu dedicar toda a atenção aos problemas técnicos do *medium* (o vídeo), num sistema que lhe parecia, inicialmente um jogo, mas que cedo se revelou como um meio potencial de criação em cinema; «uma nova forma de usar, finalmente, a cor como sentido narrativo e poético» (Antonioni apud Massironi, 1980:127). Esta confissão, que redime o filme de toda e qualquer rejeição, anterior ou posterior, por parte do cineasta, é reforçada pelas considerações sobre as possibilidades de olhar para a cor como um elemento de matéria fílmica. Um espaço de luz que pode devolver ao filme colorido, a fotogenia do P&B.

### 9.3. *Identificazione di una Donna*: Solidão e Resistência

*Identificazione di una Donna* (Itália/França, 1982) é um filme que retoma as questões da condição humana (existência, liberdade e solidão), associados à questão da identidade. Mas é também um filme sobre o ritmo da realidade e o estatuto auto-reflexivo do cinema. Na primeira cena, a *voz off* do narrador parece querer inscrever a “estória” numa continuidade do cinema de Antonioni; «Narrador: *A sua mulher era muito medrosa. Partira, mas deixara o alarme*» (in *Identificazione di una Donna*). As palavras do narrador correspondem à imagem de uma *câmara* de vigilância (e.g. *La Signora senza camelia*, *Blow up*, *Chung Kuo*, *Cina*, *Zabriskie Point*, *The Passenger*) e a um som que lembra a sirene de uma fábrica (e.g. *Il Grito*, *Il Deserto Rosso*). Segue-se o som estridente do telefone (e.g. *L'Eclisse*). Antonioni terá dito, durante a rodagem, que este seria o último filme antonioniano, confirmando depois a Aldo Tassone (“Entretien avec Michelangelo Antonioni, 1985) a sua vontade de libertação da «capa dos sentimentos» para se «fixar sobre os factos», assumindo a sua própria «violência interior» (cf. Tassone, 1985:183).

Numa entrevista a Seymour Chatman (“Antonioni in 1980: An Interview”, 1980) publicada na *Film Quarterly*, Antonioni reconhecia que os seus filmes resultaram das suas emoções, referindo que cada um deles corresponde a um período da sua vida, e prosseguia: «[...] por detrás das emoções estão experiências, ideias, pensamentos, observações da realidade, convicções políticas, sociais, filosóficas, morais: Tudo!» (Antonioni apud

---

<sup>409</sup> A história de Jean Cocteau, *L'aigle à deux têtes* (1948), é baseada em acontecimentos verídicos sobre a relação de Luís II da Baviera e a Imperatriz Elisabeth de Áustria.



Chatman, 1980:155). *Identificazione di una Donna* é um reflexo desta afirmação de Antonioni, embora o cineasta rejeite a ideia proposta por Gideon Bachmann (1983) de «autobiografia».

«[...] Os factos que ocorrem na vida deste cineasta, nunca ocorreram na minha. Um filme só é, ou torna-se, autobiográfico na medida em que é autêntico. Quero dizer, na medida em que é particular e individual, conta a história exactamente como a queremos contar. [...] O que é determinante é quem eu sou no momento da rodagem. É aí que o filme pode tornar-se “autobiográfico”» (Antonioni apud Bachmann, 1983:173).

Em *Identificazione di una Donna* há um retorno às superfícies especulares e à pintura, em lugares onde proliferam os espelhos, as superfícies transparentes e os retratos pintados, a *natureza-morta*. O título do filme – *Identificação de uma Mulher* – é suficientemente ambíguo para servir várias interpretações possíveis; a) a da intriga policial [tal como em *L'Avventura*, há uma mulher, Mavi (Daniela Silverio) que desaparece e que Niccolo (Tomas Milian) tenta encontrar]; b) a do argumento cinematográfico (esta é a “história” de um realizador de cinema que procura o filme, através da procura da mulher ideal que o irá interpretar, tema que, como veremos será retomado em *Par-delà les Nuages*); c) o tema da identidade e da alteridade, relacionado com as histórias e vivências das duas mulheres, Mavi (Daniela Silverio) e Ida (Christine Boisson), ambas presas numa espiral da vida que as obriga a redefinir o *ego, hic et nunc*.

Remetendo-nos às palavras de Antonioni, este é um filme que reflecte a capacidade humana de retrain as emoções, desenvolvida como resposta ao estímulo do espectáculo permanente das notícias de catástrofe. Antonioni alude à aceitação passiva da humanidade e, particularmente dos italianos, de fenómenos como a Mafia, o terrorismo, a anarquia, a desordem, e ao autocontrolo que funciona como hábito («forma de vida»)/defesa perante a ameaça de desintegração. É nesse sentido que, fazendo uso da «invenção e da intuição, que não está necessariamente ligada a uma dialéctica pré-determinada» (cf. Antonioni apud Bachmann, 1983), Antonioni procura transformar os *estímulos visuais* em conceitos que delimitam o contexto de resistência da (sua) arte do filme; espaço, emoção, sentimento, comunicação, existência, cinema...

A visão está, como se sabe, ligada às «[...] condições do livre jogo das faculdades, na *existência* do espectador» (Chateau, 2008:180) conferindo-lhe uma dimensão «*dinâmica*» e especialmente cinética, na medida em que depende de uma aproximação ou de um afastamento. Por analogia, o cinema estabelece a relação entre a visão e o ponto de vista, na procura de uma focagem ideal. Mas, ao contrário da visão, que limita o sujeito a um único ponto de vista, o cinema pode “ver” mais. O resultado dessa “imagem”, composta de

múltiplos pontos de vista, é um mundo que não é visível; é a ideia sublime de um todo, que é o mundo; visível e invisível. Mas, um mundo de natureza plástica, que evoca as paisagens de Cézanne, ou as formas universais, já fundamentalmente humanizadas de Giotto, porque os filmes de Antonioni participam das duas, como ele próprio revela;

«Comecei a pintar muito jovem [...], na altura fazia retratos. Fiz também muitos esboços de arquitectura [...]. Pinte, igualmente, naturezas mortas, árvores, as paisagens que via através da janela. Durante muito tempo continuei a fazer retratos. Sou obcecado pelos rostos. Quando estou só na obscuridade, basta-me fechar os olhos para ver rostos. [...] um dia, um desses rostos não me agradou, rasguei-o em mil pedaços, que voltei a juntar, como um quadro abstracto. Vi surgir uma montanha. Desde então, continuei a fazer montanhas» (Antonioni apud Lannes e Meyer, 1985:184).

Se os lugares são particularmente importantes na trilogia, por exemplo, na medida em que há sempre um elo fundamental entre o ambiente e a personagem, em *Identificazione di una Donna*, o lugar perde o valor que tinha na delimitação da condição humana. Há uma predominância do evento (do acaso), mas ainda sob essa “técnica do olhar” que Antonioni sempre reclamou; um movimento que começa no detalhe e termina no conjunto. «É a partir de pormenores que me tocam que chego à unidade da situação» (Antonioni apud Lannes et Meyer, 1985:186). O realizador de *Identificazione*, Niccolo (Tomas Milian), para quem «procurar uma personagem significa procurar lugares, factos...» (Niccolo in *Identificazione di una Donna*), procura um rosto feminino para o filme, porque o filme tem «as formas de uma mulher». Quando Mavi desaparece, Niccolo cola uma fotografia de Louise Brooks (1906-1985) na vidraça da janela; o enigma da mulher e da personagem, mas também a evocação do cinema mudo, um elogio do silêncio.

Serge Daney (“Identification d’une femme”, 1982) dirá que, quando se conhece apenas o lugar do crime, fazer um filme consiste em encontrar o cadáver. Num dos diálogos com Ida, Niccolo afirma: «Estou na mesma situação em que me encontro quando procuro solução para a história de um filme e não a encontro. Tenho um suspeito. Gostaria de saber se acertei ou não» (Niccolo in *Identificazione di una Donna*), e, em seguida, acaricia a face de Ida que lhe pergunta: «O que fazes? O enquadramento?» (Ida in *Identificazione di una Donna*). Há no gesto e na sua interpretação, subjacente às palavras da personagem feminina, uma ideia de cinema. O cinema é mais do que uma visão, é um toque, uma textura, um calor, uma luz. A sua dimensão plástica inscreve o gesto da realização no acto da moldagem. Construir um filme é desenhar um espaço arquitectónico e esculpir os objectos e os seres no seu interior.

Segundo Daney, «*Identification d'une femme* é, também, o relato de uma investigação que se faz *in vivo*, perante o espectador. No presente. Um presente antonioniano que consiste em repetir, incessantemente, com obsessão, “por onde começar?”. Asfixia do presente» (Daney, 1982:196-197). Daney sublinha o carácter de composição e reconstituição da “estória” com base no acaso aparentemente caótico dos «micro-eventos». Ordenar, estabelecer uma continuidade onde ela é, provavelmente, inexistente. Criar uma outra imagem a partir dos fragmentos da vida, das suas memórias e recordações. Daney define Antonioni como um “poeta ciumento” de um mundo que oculta e se subtrai ao plano da visibilidade, um mundo em constante desvanecimento e desaparecimento, que o olhar não consegue guardar; o sol tem eclipses, a noite sucede ao dia, o movimento refaz continuamente a linha e a sua trajectória, a cor altera-se com a luz, a experiência altera o sentido das palavras. A cena do nevoeiro onde Mavi desaparece; a vingança do tempo que invade o espaço da casa de campo em forma de natureza; o pedido de Mavi: «*Diż-me que me amas e, depois, diż-me o que é amar*» (Mavi in *Identificazione di una Donna*).

Na introdução à obra *Screenplays of Michelangelo Antonioni* (1963), o cineasta confessa que o mais difícil é reorganizar uma ideia a partir do caos dos sentimentos, das reflexões e observações, dos impulsos provocados pelo mundo que nos rodeia.

«Entre milhares de possibilidades, porque razão isolamos uma ideia e não outra? [...] Estou convicto que as boas ideias para os filmes não são idênticas às ideias que nos conduzem na vida real. Se assim fosse, o trajecto de criação de um filme seria muito idêntico aos percursos da vida. Mas, por muito autobiográfico que se possa ser, há sempre uma intervenção da imaginação que transforma o que vemos no que realmente gostaríamos de ver [...]» (Antonioni, 1963:x).

Entre nós e as personagens de um filme há sempre uma imagem, que Antonioni considera um «facto evidente, concreto, preciso [...], acto físico e mental que nos descreve, libertando-nos da abstracção» (Antonioni, 1963:xi). Imagem paradoxal que nos separa do mundo do filme e nos liga à realidade. Em *Identificazione di una Donna*, essa imagem está configurada na cena dos padres que param para olhar a personagem do filme, olhando na verdade, para a câmara e para nós, espectadores (Figura 57). Esta forma de inscrição da realidade no filme, a imagem “espectatorial”, é frequente nos filmes da Antonioni, e já foi previamente referida, a propósito de *L'Avventura*, por exemplo.

Organizar o mundo em frente à câmara, recusar a elipse, é uma forma de reconhecer que os lugares não são apenas imagens mas «ritmos, vibrações», é descobrir que «os eventos e movimentos do quotidiano têm, frequentemente, significado, valor simbólico;

devemos acrescentar que são as relações desses eventos entre eles, no tempo e no espaço, que podem fazer a diferença do sentido» (Antonioni, 1963:ix). Interpelado sobre a mestria visual de *Identificazione di una Donna* (cf. Cornuz-Langlois e Bauby, 1982), Antonioni refere, todavia, que ao contrário da maioria dos filmes anteriores, este não dá relevo à encenação: O autor sublinha até que toda a beleza visual provém do verdadeiro valor das emoções. (Antonioni apud Cornuz-Langlois e Bauby, 1982:361).



Figura 57 – *Identificazione di una Donna*, Michelangelo Antonioni, Itália/França, 1982

Ao contrário dos filmes anteriores, *Identificazione di una Donna* é um filme criado na montagem; uma montagem concisa, com *raccords* que o próprio cineasta considera audaciosos, mas que se adaptam à matéria do filme. Veja-se, essa estranha elipse, metáfora de uma temporalidade circular (uma cena de pura *duração*) em que Niccolo entra no automóvel (em pleno dia), sai de cena pela esquerda; a câmara permanece, a luz muda (cai a noite) e o automóvel volta a entrar em campo pela direita. Sem corte visível. Espaço e tempo moldados pela luz. Parece-nos que esta sequência reflecte, também, a figura do eclipse que, segundo Patrice Rollet (“L’ellipse et l’eclipse”, 1992), assombrou, desde sempre, a obra de Antonioni, e que estava já nesse primeiro exercício filmado para a conclusão dos estudos no Centro Sperimentale; «um corte invisível na falsa continuidade da panorâmica [...] que permitia à protagonista, afastar-se gradualmente, para reencarnar nela própria em contracampo» (Rollet, 1992:48). É uma *figura do espaço*, real e virtual, que se oculta na forma espiralada das escadas, isto é, nas formas, do filme e no filme, mas também, na *luz*, como é o caso da cena supracitada. Outra das cenas enigmáticas do filme é o momento em que Ida pergunta a Niccolo «*Perché me guardi così?*», quando, na verdade,

Niccolo está ao lado dela e em plano de fundo, isto é, no mesmo enquadramento, e numa imagem especular de Niccolo que, supostamente, se posiciona no lugar da câmara que o enquadra, o que transforma o cinema num espelho da sua própria acção (Figura 58).

A mesma denúncia da ilusão é percebida na cena em que Mavi olha, através da janela, Niccolo em plano picado. Niccolo olha para cima, mas a imagem que a câmara nos mostra não é a imagem que o protagonista vê. Há três planos distintos no enquadramento; o plano de Niccolo no exterior, visto através de uma superfície transparente, o plano de Mavi, no interior, primeiro de costas e depois de frente, e o plano da câmara no fora-de-campo. Este é, finalmente, um lugar que tem início no plano da realidade e termina no espaço do cinema ou vice-versa. A cena do beijo no lago, a sequência das escadas em espiral e a sequência final são, ainda, momentos-chave da reflexão imagética sobre o cinema.

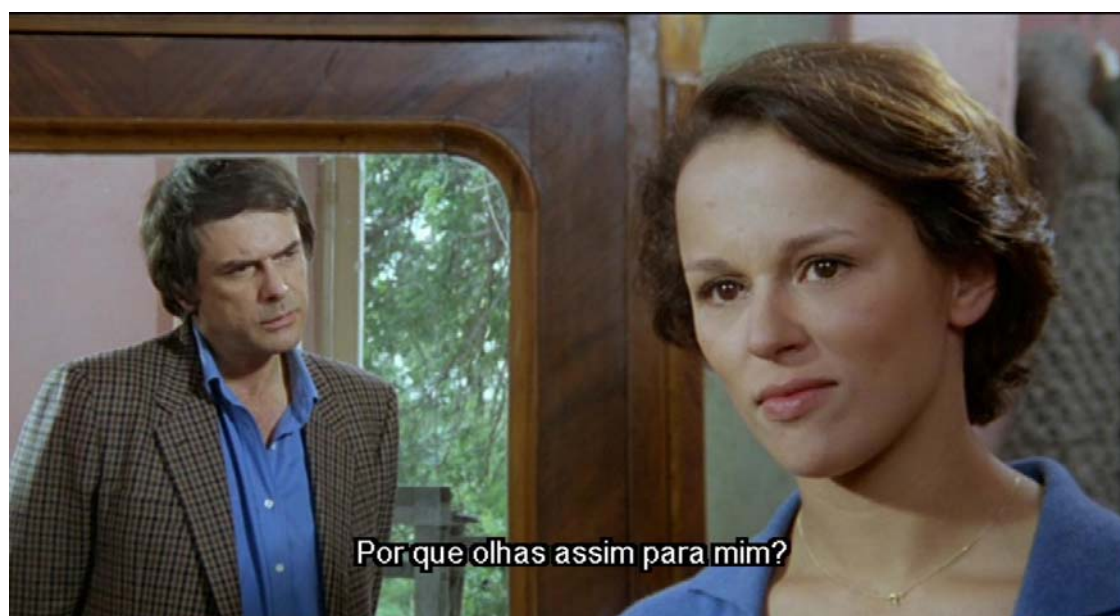


Figura 58 – *Identificazione di una Donna*, Michelangelo Antonioni, Itália/França, 1982

Na primeira, a acção termina, literalmente, fora-de-campo, depois de um movimento dos actores que desaparecem sob a linha inferior do enquadramento; as duas seguintes são similares, na medida em que ambas desenham a espiral dos acontecimentos (a escada é ela própria uma espiral, por vezes filmada em “estilo hitchcockiano”, podendo fazer-se, também, uma analogia com a escada do plano inicial de *M for Murder*, de Fritz Lang). É na escada que as duas “estórias” (a de Niccolo e a de Mavi) se encontram e se bifurcam. É na escada que Mavi e Niccolo se confrontam e se identificam. Quanto à cena final entre Ida e Niccolo, também ela remete para um trajecto de reconhecimento e

identidade através dos reflexos. Ida de frente para a câmara olha para o interior e confessa o seu amor por Niccolo, Niccolo de costas para a câmara, observa o exterior e ouve em silêncio: a actriz e o realizador. A intersecção destas imagens é uma ideia simples: o amor pelo cinema consubstanciada numa forma de olhar o mundo.

Aparentemente diferente de todas as outras sequências, a cena final partilha da mesma natureza da imagem do sol; abstracção e imaginação. Niccolo “vê” o sol pelo telescópio, e o universo com a mente. De olhos fechados, em *voix off*, resume o argumento do seu filme, a viagem de uma nave especial (um meteoro) em direcção ao sol, um outro espaço, o mesmo cinema.

#### 9.4. Vórtices do Cinema: Últimos filmes, todos os filmes

Os filmes de Antonioni constituem, na verdade, um único filme organicamente articulado. A imbricação dos filmes é feita através de índices, imagens, quadros dentro do quadro, títulos de pinturas que reenviam para os títulos dos filmes, que reenviam para os filmes, de tal forma que seria perfeitamente possível fazer um único e longo filme com todos os outros. Neste longo “filme”, Antonioni vai da escrita à pintura, depois à arquitectura e, finalmente, à fotografia e ao cinema, num gesto circular que retorna ao esboço de cada uma das artes, reintegrando-a no filme. O cineasta reconhece a influência das artes plásticas no seu trabalho, particularmente,

« ... [da Pintura que] é, juntamente com a arquitectura, a única arte, depois do cinema. [...] Naturalmente, tendo acompanhado os movimentos da arte moderna, o gosto e a preferência por um estilo reflecte-se no meu trabalho. [...] Creio que a minha percepção da arte e as minhas preferências foram, de certo modo, assimiladas» (Antonioni apud Cardullo, 2008:42).

Um dos aspectos mais relevantes dos filmes de Antonioni é, efectivamente, a existência de uma unidade estilística e plástica que converge para uma visão/percepção do mundo através da *mise en scène* e da luz, isto é, pela mestria da câmara do cineasta, que delimita o olhar do pintor, ilumina a inscrição do escritor, recorta o traçado arquitectónico dos lugares, etc. A obra de Antonioni é, de certa forma, um “tratado” peculiar sobre a arte da luz, e as suas estreitas relações com os lugares e os mais vulgares aspectos da vida. Vejamos, pois, algumas das peças do *puzzle* imenso dessa arte, no processo de realização e imbricação dos filmes. Começamos pelo contributo da *fotografia* (isto é, da *câmara*) para a construção do “tratado”.

O primeiro filme de Antonioni (*Gente del Po*, Itália, 1943-1947) tem como director de fotografia Piero Portalupi (1913-1971) cujo talento, segundo René Prédal (1985), está numa «perfeição eficaz, inevitavelmente geradora de uma certa frieza. Com ele, a emoção raramente passa através da fotografia, pelo que a sua arte convém, particularmente, aos cenários que são, eles próprios, melodramáticos, ou aos intérpretes naturalmente sensíveis» (Prédal, 1985:14). Nas imagens de Portalupi, acrescenta Prédal, o «esplendor frio do enquadramento» é frequentemente uma forma de marcar uma distância necessária do ponto de vista da *mise en scène*, «jogando contra a dramaturgia e provocando, deste modo, a reflexão. Dito de outro modo, a fotografia não trabalha necessariamente de um ponto de vista sensível» (Prédal, 1985:14). A luz é, neste cenário, um elemento inteligível que opera a “transubstanciação” do espaço físico em memória, através da experiência íntima que invoca o movimento processual da mente.

Como tal, *Gente del Po* só pode ser o esboço dessa matriz implicitamente inteligível do seu cinema. Noa Steimatsky (“From the Air. A Genealogy of Antonioni’s Modernism”, 1999) escrevia, a propósito do projecto “Para um filme no Rio Pó”, publicado em Abril de 1939, na revista *Cinema*, que Antonioni focava aspectos específicos da realização do documentário e da representação cinemática de uma paisagem em particular, e relatava questões ligadas à dificuldade de filmagem dos lugares, num documentário ficcionado. Mas, acrescenta Steimatsky, Antonioni «problematiza, também, questões muito mais vastas; a relação entre as condições reais pro-filmicas e as funções retóricas e poéticas, a conexão da paisagem com a história, a consciência [o espírito] do lugar e a imaginação pública» (Steimatsky, 1999:184). O ensaio visual de Antonioni, sobre o filme que só viria a realizar alguns anos depois, reflecte ainda sobre a alteração do paradigma da percepção operado pela fotografia aérea do cinema, sendo, por isso, o embrião de uma obra que não mais deixará de versar sobre os limites da imagem, para mostrar a diferença radical de um mundo que descentralizou o olhar. Nas palavras de Antonioni, citado por Steimatsky, doravante: «[...] a dimensão humana, a escala e o ponto de vista que marcaram a fotografia, surgem totalmente alteradas, ao identificarmos a imagem como forma de “medição fotográfica”<sup>410</sup>, ou mesmo projecto militar cujo fim é objectivo, cartografia instrumental ou reconhecimento» (Antonioni apud Steimatsky, 1999:189).

Entre uma visão micro e uma visão macro, aspectos esses que, como vimos, foram amplamente explorados por Antonioni, desenha-se a arte suprema do filme que, citando

---

<sup>410</sup> Steimatsky utiliza o termo inglês “photogrammetric”, sem equivalente em português, mas que poderíamos traduzir, eventualmente, por “mapa”.

Prédal, é «comunicar o incomunicável». Diz o autor que, no caso de Antonioni, a fotografia do filme não interpela explicitamente o espectador, mas é um dos elementos fundamentais da sua arquitectura.

«[...] Depois de *L'Éclipse*, onde os campos nus da imagem materializavam plasticamente os vazios da narração percebidos em *L'Avventura*, os desenquadramentos significantes, os nevoeiros simbólicos e outras impressões subtis restituídas, mais pela escolha de uma emulsão do que pela troca de olhares, ou um hábil movimento de câmara, não cessaram de caracterizar os meios de expressão de um realizador que consegue ser tão filósofo como esteta, ou melhor dizendo, dá à sua moral, o modelo sensual das realizações plásticas» (Prédal, 1985:21).

Prédal refere que as primeiras lâmpadas de *flood* (as quais, ao contrário do *spot* em que a luz é concentrada, correspondem ao ângulo mais aberto de um projector), foram utilizadas pela primeira vez em Itália, no filme de Antonioni *Cronaca di un amore* (Itália, 1950), por Enzo Serafin, que assina, também, a fotografia dos filmes seguintes do cineasta: *I Vinti* (Itália/França, 1952) e *La signora senza camelie* (Itália, 1953).

*Cronaca di un amore* (*Escândalo de Amor*, Itália, 1950) foi a primeira longa-metragem do cineasta, e é o resultado da confessa necessidade de libertação de uma “sintaxe” cinematográfica que Antonioni considerava banal e esgotada, sobretudo na utilização do campo/contracampo. Deste modo, Antonioni usou a grua para acompanhar as personagens, embora tenha considerado que era «pouco manobrável» e «inadaptada à utilização específica e frequente». Foi talvez aí, que Antonioni cunhou a marca de um estilo onde o plano-sequência e a economia dos diálogos deixam à câmara a primazia do olhar e o poder de revelar a pregnância dos espaços, a expressão dos pequenos gestos, os ritmos do silêncio. Paralelamente à reinvenção da utilização da técnica, Antonioni marca, intencionalmente, os contornos do horizonte da narrativa. Doravante, o cinema não terá «vítimas, heróis, bons, maus». Leais à realidade e às condições conflituais e obscuras da vida, as suas personagens «conservam a complexidade do ser humano» (cf. Antonioni apud Gandin, 1950). Miguel Barroso (*M. A. Antonioni: Técnica e Dolce*, 2006) resume a importância de *Cronaca di un Amore* ao escrever que o filme constitui uma ruptura com o cinema italiano, particularmente o neo-realismo, não apenas nos aspectos formais, mas também na inversão dos valores que as imagens devem exprimir.

Pierre Leprohon (*Michelangelo Antonioni: An Introduction*, 1961) expõe a essencialidade da questão ao referir que o filme tem todos os ingredientes dos *american crime films*: amantes criminosos, marido suspeito, detectives privados, quartos de hotel, carros de alta cilindrada.



Em suma, contém a «fórmula da ficção-crime» e uma «conceptualização dramática familiar». Todavia, o seu modo de filmar o que Leprohon designa por «paixões em movimento» – os sentimentos de culpa e outras paixões violentas –, desenha uma estrutura anti-dramática que será levada ao extremo na trilogia.

*I Vinti* (Os Vencidos, Itália/França, 1952), filme em três episódios, bem acolhido pelo público, mas severamente recebido pela crítica, é um filme que subscreve totalmente as anteriores considerações sobre *Cronaca di un Amore*. Em qualquer um dos episódios (em Itália, França ou Inglaterra), os homens são apenas homens. Neste caso, vencidos perante a vida. Esta crueza do retrato não agradou à crítica que só viu o filme no plano *moral* e acusou Antonioni de «intenções éticas e sociais». Em entrevista a Lino Del Fra, publicada na *Cinema Nuovo* (1954), o cineasta contestava as interpretações: «[...] um filme não é um ensaio, e *I Vinti* não pretendia sê-lo. Limitei-me à narração de três episódios que me pareceram sintomáticos de situações cruéis, e a partir dos quais se poderia traçar uma moral *a posteriori*, mas nunca *a priori*» (Antonioni apud Del Fra, 1954:200). Antonioni procura responder, ainda, às acusações de formalismo, de uma «escrita bela» e de «frieza» que contradizem, afinal, as anteriores, sublinhando com ironia o paradoxo do «belo filme com “imagens” feias [leia-se, violentas]» (cf. Antonioni apud Del Fra, 1954).

Há, nas questões delineadas, uma alusão clara ao episódio francês, no qual Antonioni (re)criou o espaço do bosque, tornando-o mais «fotogénico»; cortou árvores, plantou outras, aclarou a vegetação, obscureceu as folhas dos arbustos, em suma, «*construiu espaços*» com a luz dos projectores. Esta opção técnica e estética que envolve a luz, dá forma à ideia de um “espaço que age”, um espaço-personagem e já não apenas moldura, como atestam as próprias palavras do autor: «É neste bosque que todo o drama se joga e termina. O bosque é o plano de fundo do crime e, de um ponto de vista figurativo, o espaço deveria ser coerente com a situação» (Antonioni apud Del Fra, 1954:202). Isto é, o bosque é um espaço orgânico que faz, com as personagens, um único corpo (Figura 59). Os filmes de Antonioni terão sempre essa continuidade entre o espaço físico e o corpo das personagens, bem como um “terceiro nível da imagem”, correspondente ao plano de fundo, onde tudo pode acontecer, enquanto o filme decorre. Os planos do filme são, deste modo, níveis de uma realidade una, que só podemos ver em simultâneo através da câmara.



Figura 59 – *I Vinti*, Michelangelo Antonioni, Itália/França, 1952

Todos os episódios do filme são, ainda, representações rigorosas das atmosferas próprias das latitudes geográficas em cena (Itália, França, Inglaterra), mas o que é relevante é a identificação de questões universais; a fuga, a perseguição, a poesia, a morte, o jogo, a solidão são iguais em todo o lado. Por isso, *Zabriskie Point* pode ser o final do episódio inglês, cujo final, por sua vez, antecipa o final de *Blow Up*. Podemos ainda referir o carácter esquivo da realidade, a interrogação sobre a “(não) ilusão” da ficção, a desorientação das personagens, o corte com a crónica neo-realista e a perda, desilusão e desânimo das personagens femininas... figuras «vazias de emoção, para melhor expressarem a paixão» (Leprohon, 1961:27). Marcas de uma obra que passam essencialmente pela *imagem*. Porque, finalmente, não é o conteúdo das histórias que está em causa, mas a «[...] compreensão de problemas técnicos e estéticos: a relação entre a câmara e a realidade, o modo de olhar essa realidade» (Antonioni apud Del Fra, 1954:203).

*La signora senza camelie* (*A dama sem camélias*, Itália, 1953), realizado um ano depois, e *Le amiche* (*As Amigas*, Itália, 1955) são filmes que retomam todas estas questões. No primeiro caso, trata-se de uma encenação da própria “máquina” cinematográfica italiana (na verdade, parte do filme foi rodado na Cinecittà, e a sua difícil produção sublinha esta ideia), de tal modo que Gina Lollobrigida, a actriz inicialmente contratada para o desempenho da personagem principal, denunciaria o contrato alegando uma extrema semelhança entre a

história e a sua própria vida. Mas, uma vez mais, a «grande (des)ilusão» do cinema de Antonioni está na forma como a *mise en scène* revela o plano do cinema-cinema. Em *La signora senza camelia*, a indústria do cinema é a *história* do filme, mas não é o *tema*. Antonioni é perfeitamente claro sobre isso: «Nunca me senti fascinado pela ideia como o cinema se representa [...]» (Antonioni apud Tornabuoni, 1978:190), isto apesar de o episódio *Tentato Suicidio* (in *L'Amore in città*, Itália, 1953) começar justamente com um plano geral nocturno da cidade onde se pode ver, numa sala de cinema, o anúncio do filme *Signora senza camelia*, em letras de néon (Figura 60).



Figura 60 – *Tentato Suicidio* (*L'Amore in città*), Michelangelo Antonioni, Itália, 1953

Também este último começa com uma cena nocturna, em que uma mulher, Clara (Lucia Bose) entra num cinema para ver o filme “*A mulher sem destino*”. Entramos com ela e saímos com os espectadores. Apanhamos o filme a meio, o de Antonioni e o filme dentro do filme, que é a história que o cineasta está a rodar. Nesta estrutura abismada que reenvia para a circularidade da imagem, não resta, efectivamente, nada de um suposto argumento sobre o “mundo” material do cinema. Trata-se de encenar as suas dimensões mais impalpáveis; “a realidade de uma ficção, numa ficção da realidade”. Mas *La Signora senza camelia* não teve qualquer sucesso e, durante muito tempo, quando confrontado com os aspectos da sua realização, Antonioni manifestava o seu desagrado pelo filme. Só alguns

anos depois, numa entrevista a Aldo Tassone (“La Storia del cinema la fanno i film”, 1979), acaba por admitir a «forma singular» como está filmado e o modo como as imagens (que o próprio cineasta pensara ter filmado com «frieza»), afinal se “libertam” do seu criador para mostrarem o seu lado «emotivo», através dos retratos justos. O que vulgarmente se designou por «crise», relativamente às personagens femininas do cinema de Antonioni são, segundo Pierre Leprohon, «estados do ser e do sentir», que se inscrevem nas figuras e, seguramente, em todos os pontos da imagem, não sendo, por isso, simples atributos da delimitação psicológica da personagem.

Quanto a *Le Amiche* (*As Amigas*, Itália, 1955), que é, segundo Peter Cowie (*Three Monographs: Antonioni, Bergman, Resnais*, 1963) o «primeiro filme importante» de Antonioni, baseia-se no conto do poeta e novelista italiano Cesare Pavese (1908-1950), *Tra Donne Sole* (in *La bella estate*, 1949)<sup>411</sup>. Cowie considera que este é o filme que estabelece a ponte entre as primeiras obras de Antonioni e a trilogia. Mas é Thorold Dickinson (“The Maturing Cinema”, 1965) que exprime objectivamente a diferença, salientando que há, em *Le Amiche*, filme rodado com uma equipa muito mais pequena do que é habitual nesse período, um efeito que resulta de uma profunda compreensão do princípio da montagem. Na cena em que Rosetta (Valentina Cortese) «[...] fuge do homem que a decepcionou para uma rua estreita, mergulhando na noite. *Fade out-fade in* e estamos na manhã clara, olhando em plano picado, o cais onde jaz um corpo numa maca. Não lhe vemos a face. Não nos aproximamos. Mas *sabemos*<sup>412</sup>» (Dickinson, 1965:15) (Figura 61). Dickinson sublinha que, neste plano, está «o melhor da técnica» clássica e o melhor da «nova linguagem» de Antonioni; um efeito que nenhuma arte pode igualar, nem o palco, nem a dança, nem mesmo a literatura. «E para atingir este efeito em televisão, é preciso filmá-lo primeiro em película. Isto é o cinema» (Dickinson, 1965:15) (Figura 61).

---

<sup>411</sup> Cesare Pavese suicidou-se um ano depois da publicação deste conto. A crítica italiana relacionou, frequentemente, a condição trágica de Pavese e o seu modo de ver o mundo, com os filmes de Antonioni, nomeadamente *Tentato Suicidio* (Episódio de *L'Amore in Città*, Itália, 1953), realizado três anos depois da morte do escritor. Mas Antonioni sempre procurou marcar a distância à vida e obra de Pavese. No caso da adaptação de *Tra donne sole* verificam-se, efectivamente, diferenças substanciais entre o conto original e o filme *L'Amiche*. Barroso considera que, o que realmente interessava a Antonioni, não era a história propriamente dita, mas «a atmosfera de tristeza e melancolia» que caracterizava a literatura de Pavese.

<sup>412</sup> O sublinhado é nosso.



Figura 61 – *Le Amiche*, Michelangelo Antonioni, Itália, 1955

*L'Amiche* revela assim, a nova forma de moldar o tempo, que já não está numa experiência do espaço físico e linear da vida, mas no interior dos seres, é o corte definitivo com o neo-realismo. A passagem para o que vulgarmente passou a designar-se por «neorealismo interior», através do seguimento das personagens, no trajecto das suas vidas banais, onde nada acontece, porque é «no interior [...] que se esconde a acção, a tensão de cada momento» (cf. Barroso, 2006). *Le Amiche* é, ainda, o filme em que Antonioni procura fazer convergir a técnica cinematográfica [por exemplo, a montagem, que só terá expressão evidente em *Zabriskie Point* (USA/Itália, 1970)] com o seu próprio estilo, nomeadamente a renúncia à narrativa vertical (c.g. intriga – clímax – desenlace), e a utilização inovadora do *travelling* e da panorâmica, por exemplo. Doravante, a técnica de Antonioni não deixará de exprimir uma total liberdade, «mostrando-se» no movimento paradoxal da sua crescente invisibilidade.

Voltando à *luz*, e no caso da obra de Antonioni, uma das suas especificidades é o tratamento da *cor*. Neste aspecto, Prédal refere a particularidade do estilo “irrealista” (sublinhando que, talvez o melhor termo seja “arealista”) de Carlo di Palma (1925-2004) nos filmes, *Blow Up* (GB, 1966), *Identificazione di una donna* (Itália/França, 1982) e *Il Deserto Rosso*, (Itália/França, 1964) que, neste último, «traduz a visão de Giuliana, personagem neurótica e suicida» (Prédal, 1985:22).

Começando por *Il Deserto Rosso*, o único cenário natural que não foi transformado pela equipa da Direcção de Fotografia foi a praia cor-de-rosa, que existe efectivamente na Sardenha. Todo o filme foi pintado com as cores da arte moderna, num gesto que Prédal caracteriza como «genial inversão do verdadeiro e do falso que dota o filme de uma vertigem da visão, reenviando à visão que se apodera do espírito da heroína» (Prédal, 1985:22). São bem as cores do *spleen* industrial, mas também as cores da natureza ou de um estado de alma, numa coexistência – que é fusão – do “feio” com o “belo”. Mas, em Antonioni, a cor é, sobretudo, uma transformação do magistral “desenho” dos filmes a preto e branco, em universos de pura “pintura”.

Em *Il Deserto Rosso*, o mundo do arquitecto de *L'Avventura* e do escritor de *La Notte* transforma-se num universo pictural, «numa Ravenna cubista de pinceladas sem perspectiva, nas composições que tocam o limite do não-figurativo» (Prédal, 1985:22), num gesto incomensurável de «comunhão de todas as artes – plásticas e mecânicas – com o ambiente da vida quotidiana» (Prédal, 1985). O trabalho sobre a cor é uma forma de alterar a realidade. Numa das considerações mais importantes de Michelangelo, a propósito da cor

no cinema (cf Doc. *Michelangelo, Lo Sguardo che a cambiato il cinema/Michelangelo, O Olhar que mudou o cinema*, de Sandro Lai), o cineasta sublinhava que a cor representa a realidade de uma forma natural sendo, por isso, «mais verdadeira» do que o Preto e Branco. Antonioni dizia ainda que o preto e o branco são “cores” que alteram a realidade, eliminando as cores do espectro e evidenciando as relações entre a luz e a escuridão, entre a forma da sombra e as suas múltiplas tonalidades. Daí que, o P&B tenha tido, desde o início do cinema, uma qualidade e uma *fotogenia* que sempre o elevaram a patamares superiores, ao «nível em que se situa o filme, que é o da sua própria realidade». Com a película a cores, essa dimensão da fotogenia da luz tende a desaparecer, pelo que, uma das formas de «mostrar» a luz, de a tornar “visível” e visual é, efectivamente, «intervir, violentar a realidade, adaptando-a aos objectivos da história» (Antonioni apud Lai).

Para Trond Lundemo (“The Colors of Haptic Space. Black, Blue and White in Moving Images”, 2006), a primazia do *visual* é a principal razão porque o “cinema” (mesmo aquele que não utiliza já o suporte fílmico) continua a interrogar as fronteiras da *representação* da imagem, questão que está bem evidente, quer em *Il Deserto Rosso*, quer em *Blow Up*, por exemplo, ou até mesmo em *Il Mistero di Oberwald*. Remetendo-se a uma das antinomias mais vulgares – representação/abstracção –, Lundemo argumenta que esta oposição é, por vezes, ultrapassada pelas técnicas específicas da cor, ideia que vem ao encontro da anterior afirmação de Antonioni. A cor pode representar ou abstrair. No caso de Antonioni, a alteração da cor é uma forma de *abstracção*, que é uma característica específica do P&B. Bellour salienta o facto de *Il Mistero di Oberwald* ser uma «tentativa única e ambígua», de utilização das possibilidades de tratamento das imagens electrónicas, na «pintura dos movimentos interiores dos seres, para fazer aparecer “a cor dos sentimentos”» (Bellour, 1999: 213).

Quanto a *Blow Up*, filme em que a cor é, como já se disse, uma forma de abstracção, Carlo di Palma e Antonioni sondam duplamente a natureza da fotografia; «[...] a susceptibilidade única da visão *fotográfica* para revelar o real, no sentido químico do termo, mas também natural» (Prédal, 1985:22). A fotografia assume, neste filme, um valor totalmente oposto ao da pintura impressionista, já que esta, ao contrário da ampliação de Thomas (David Hemmings), exige uma distância considerável para deixar ver. Prédal pode então concluir: «a verdade está na arte e não na vida, e o homem “cego” tem necessidade do olhar do artista – do fotógrafo – para compreender a realidade que o rodeia» (Prédal, 1985:23). No final de uma reflexão sobre *Blow Up*, que repete muitos dos argumentos que já foram explorados a propósito do filme, Bert Cardullo conclui que os filmes de Antonioni

não são representações da realidade, mas novas formas de percepção dos «nossos contínuos dilemas, contradições e perplexidades» (cf. Cardullo, 2007).

Para Francesco Casetti (*Eye of the Century: Film, Experience, Modernity*, 2005) uma das singularidades de *Blow Up* é o facto de não estarmos já perante um *ponto-de-vista*, em que, à imagem do que é visto se segue a imagem da pessoa que a vê (campo/contracampo), mas um «semi-ponto-de-vista» ou «ângulo semi-subjectivo», isto é, um único plano que incorpora o objecto visionado e o sujeito que visiona. Esta imagem é, quanto a nós, uma forma de inscrição do cinema no domínio da arte (Figura 62). O cinema não representa o mundo, recria um mundo, cujas coordenadas de espaço e de tempo podem ser subvertidas, sublinhando ainda a impossibilidade e a ilusão da participação do espectador que fica, deste modo, excluído da imagem. Em “Mouvement de la passion” (1997), Yann Beauvais defende um ponto de vista que podemos, também, tomar a propósito do cinema de Antonioni e, particularmente de *Blow Up*: «Transportado pelas imagens, o espectador abisma-se em direcção a outras margens [...]. ... A narrativa não responde a uma necessidade absoluta. Um filme pode manifestar-se segundo outros princípios perceptivos, que põem em evidência categorias de natureza plástica» (Beauvais, 1997:149).



Figura 62 – *La Notte*, Michelangelo Antonioni, Itália/França, 1961

Ainda no caso específico do POV e da *mise en scène*, Prédal refere, particularmente, o trabalho do director de fotografia, Luciano Tovoli em *The Passenger* (*Professione: Reporter*, USA/Itália, 1974), *Chung Kuo, Cina* (Itália, 1972) e *Il Mistero di Oberwald* (Itália, 1980). A propósito do filme *The Passenger*, Prédal fala do que considera ser uma dupla reflexão, sobre



o real e a sua representação cinematográfica. Locke (Jack Nicholson) é, como vimos, um repórter que, manobrado pelo poder, está sempre disposto a manipular a própria realidade. O seu encontro com uma turista e estudante de arquitectura (Maria Schneider) constitui uma viragem na sua própria forma de ver, deixando ao filme o estatuto de uma metáfora sobre a vida e a forma como os nossos encontros (os laços e as relações, mais ou menos fortes) reorientam os rumos das vidas.

Mas é na questão específica da arquitectura (a do espaço e a do olhar) que *The Passenger* mais contribui para a configuração de uma marca plástica, mas também humana, da obra de Antonioni. Juhani Pallasmaa (*The Architecture of Image, Existential Space in Cinema*, 2007) afirma que os filmes de Antonioni representam uma arquitectura cinemática única que só encontra paralelo em Andreï Tarkovskiy, na medida em que, nos filmes do cineasta, a *mise en scène* se sobrepõe, claramente, à narrativa. O próprio Antonioni afirmou, várias vezes, que os seus filmes “nasciam” sempre de uma paisagem, um lugar, um espaço, uma superfície... como no caso de *Il Grido*, cuja ideia terá surgido quando o cineasta olhava para uma parede branca.

Pallasmaa destaca o «mosaico de lugares» que constituem *The Passenger* (e.g. Deserto de África, Londres, Munique, Barcelona, Costa del Sol, Almeria, aeroportos, hotéis, Palacio Güell e Casa Mila, etc.) e sustenta que o périplo da personagem principal David Locke (Jack Nicholson) se efectua em dois planos distintos; o geográfico e o existencial. «O deserto é o eco da expansão crescente da vacuidade da sua alma» (Pallasmaa, 2007:120). Num cinema em que os lugares reflectem o espírito das personagens, e vice-versa, podemos, talvez, falar de um carácter “biomórfico” dos espaços, não no sentido mais literal da forma (como é o caso da *Landscape Art*, por exemplo), mas no sentido que lhe dá Giuliana Bruno, de encenação de uma «história natural da sensibilidade», que procura mostrar a profunda influência do ambiente e da ecologia, na emergência de uma expressividade.

Esta questão pode ser, também, particularmente, relevante na contextualização da cena final do filme, numa perspectiva ecológica e cognitiva, na medida em que Antonioni, apelando à percepção e à memória do espectador, assume um *ponto de vista moral* da câmara, e *representa* a morte, através de um movimento sobre a paisagem, subtraindo-se ao *Olhar* (que é, em toda a sua obra, sinónimo de *apresentação*) de uma condição humana limite cuja imagem *deve* permanecer latente. No final de *The Passenger* é pelo “reconhecimento” dos espaços minimalistas, através do ponto de vista, num plano único de sete minutos, que

percebemos a solidão e a tragédia de Locke, deitado sobre o leito, abandonado por Schneider e pela câmara que o deixa ao fora-de-campo, juntando-se à mulher no exterior, através das grades da janela. Prédal sublinha que Maria está no mesmo plano em que se encontram os assassinos de Locke (Figura 63). «Cinematograficamente, ela pertence ao resto do mundo, do qual Locke foi excluído. É o que diz a imagem que acusa Maria de traição. Mas a ambiguidade permanece para o espectador, habituado a tirar conclusões a partir de outros constituintes da linguagem cinematográfica» (Prédal, 1985:23).



Figura 63 – *The Passenger*, Michelangelo Antonioni, USA/Itália/França, 1974

No caso de *Chung Kuo, Cina*, defendendo a ideia de que «o filme tem um corpo» e, deste modo, também, uma «linguagem do corpo», Jennifer Barker (*The Tactile Eye: Touch and the Cinematic Experience*, 2009) faz uma breve referência ao filme, que nos parece significativa, sobretudo porque reenvia também para o problema do POV. Barker evoca o momento em que a câmara é «surpreendida» por um habitante agressivo que se aproxima, recuando «como alguém cujo espaço íntimo foi violado, um gesto que é efectuado por um corte, de um plano médio para um plano muito geral» (Barker, 2009:79). A autora procura defender o seu ponto de vista destacando o facto de, «actos musculares» como este, não serem passíveis de atribuir às personagens, mas constituírem uma acção e expressão do próprio filme. Podemos, é claro, reconhecer nesta metáfora da autora, tudo o que já foi dito acerca do POV e da descentralização do olhar, que acaba por configurar, também, uma descentralização do corpo. O que nós identificámos como uma questão de linguagem, e de “camadas de sentido” das imagens, que levou à proibição do filme na China, Barker, na sua

«personificação do cinema», descreve como uma «atitude do filme perante o mundo» que pode ser diferente da atitude do cineasta ou do operador de câmara.

De uma forma ou de outra, o que está em evidência é a separação efectiva entre o olhar da câmara e o olhar da personagem, que Antonioni praticou com frequência desde *Il Grido* (Itália, 1957), ao substituir o ângulo frontal com o seu oposto. Estes planos «dorsais em três quartos» que, para Bordwell (2005), são «incomunicativos» porque «impedem o acesso do espectador à reacção das personagens», inscrevem-se, quanto a nós, num movimento de suspensão do sentido (*i.e.*, da interpretação), que obriga o espectador a olhar para o que está na imagem.

Vimos que, em *The Passenger* e *Chung Kuo, Cina*, por exemplo a imagem “fala” contra todos os índices da “intriga”. Se aplicarmos, também, a lição de *Blow Up*, e se é possível encontrar uma solução (ou uma verdade), é realmente na imagem que podemos encontrá-la. A solução ou a verdade que reenvia para a própria imagem. Prédal relembra que, em *Chung Kuo, Cina*, justamente através da *mise en scène* e do POV (e pela fotografia de Luciano Tovoli) Antonioni soube bem analisar os limites objectivos (ou melhor, subjectivos) do olhar cinematográfico, «mostrando, com enorme lucidez, que não podemos ver nada, que a imagem da China se furta ao olhar do Ocidente, desprovido de grelhas de leitura [ou justamente munido de outras bem diferentes!] necessárias a uma visão correcta. [...] Antonioni filma a dúvida, o questionamento, a opacidade» (Prédal, 1985:239). Na verdade, como diz Prédal, é a «ética do “directo”» que Antonioni põe em causa, justamente num filme para o *medium* que mais o tem explorado; a televisão, o que não deixa de ser, implicitamente preverso, com ou sem a intenção do cineasta.

Uma mesma ênfase no processo e na mudança de perspectiva do observador pode ser também reconhecida no projecto intitulado “*Le Montagne Incantate*” (“A Montanha Encantada”, 1983), onde Antonioni parte de uma série de pequenas paisagens com as dimensões de postais ilustrados (Figura 64). Imagens que foram, depois, fotografadas e muito ampliadas. O resultado é um conjunto de imagens que estão na base do entendimento da *décalage* entre abstracção e figuração. Como diz Michael Tarantino (*The Event Horizon*, 1996-1997), «tal como nas fotografias de *Blow Up*, quanto mais perto olhamos estas imagens, mais distantes parecem estar os seus referentes originais, atirados para o fundo» (Tarantino, 1996-1997:12). As imagens de *Event Horizon* são particularmente reveladoras, na medida em que, para Antonioni, o cinema é um espaço de fragmentação e reconstituição, o “lugar” onde se investiga o processo de construção da narrativa. É nas

rochas desertas em *L'Avventura* (1960), onde a heroína e o *enredo* se desvanecem; no parque de *Blow Up* (1966), onde o herói e o observador são questionados a distinguir entre o que pode ter acontecido e o que vemos numa fotografia; ou no nevoeiro que envolve o automóvel (e a câmara) em *Identificazione di una Donna* (1982), que Antonioni põe em causa o processo de construção da narrativa. A solução diegética pode ser contestada ou negada pela imagem. Os filmes de Antonioni têm sempre dois planos sobrepostos; o plano da narrativa, eventualmente linear, relativamente claro, e o da imagem, fragmentário, mnésico, não-linear. A narrativa conta o argumento, a imagem fala sobre o cinema, a realidade, a condição humana e as intrincadas relações de tudo isto. É, também, nas imagens que o espectador toma consciência da falibilidade dos dados da percepção: o tempo, o som, a luz, etc. são funções do olhar (cf. Tarantino, 1996-1997).



Figura 64 - “*Le Montagne Incantate*”, Michelangelo Antonioni, 1983

“*Le Montage Incantate*” remete para a memória da paisagem. «Aqueles que, como eu, nasceram numa cidade na planície, sabem como a imaginação e o pensamento se abrem nesse horizonte plano» (Antonioni apud Tarantino, 1996-1997:48). O gesto de Antonioni em *Le Montagne Incantate* é similar ao gesto de Paul Cézanne que anuncia, com a *Montagne Saint Victoire*, a ideia da variação da distância focal, que a câmara vem, seguramente, concretizar. A variação possível implica uma deslocação virtual mas também efectiva num eixo em direcção ao passado (máxima amplitude, planos muitos gerais, nitidez plena), por

oposição à maior proximidade, configurada pelo grande plano e a anulação, quase por completo, da distância que denuncia, na representação da Montanha, a sua redução plena à matéria informe de que é feita – a tinta – equivalente puro da matéria orgânica em decomposição –, no momento da desagregação da forma que confere ao olhar a sua identidade como montanha.

A série das “Montanhas mágicas” de Antonioni resulta de uma ampliação que torna visível os detalhes da matéria antes invisíveis. «[...] É uma operação análoga aquela que dá origem ao filme *Blow Up*. [...] Se é verdade que ao esboçar essas formas em folhas de papel eu me afasto do cinema, também é verdade que, através da ampliação fotográfica, me aproximo cada vez mais do cinema» (Antonioni apud Tarantino, 1996-1997:48). Em *Historische Grammatik der Bildenden Künste* (1978) Aloïs Riegl (1858-1905)<sup>413</sup> justifica a relevância desta questão ao afirmar que a proximidade, isto é, a distância a que se vêem os objectos, é decisiva para a experiência estética, na medida em que, é a distinção das zonas de sombra e de luz que permite, por via da memória e da recordação das experiências, reconstituir a terceira dimensão. Voltamos, também, ao “Palácio da Memória” de Santo Agostinho, onde permanecem as imagens captadas pela percepção, bem como as imagens do pensamento decorrentes de uma avaliação baseada na distância. «Aí está também oculto tudo o que pensamos, quer aumentando, quer diminuindo ou até variando de qualquer modo os objectos que tocam os sentidos. Enfim, jaz aí tudo o que se lhes entregou e depôs, se é que o esquecimento ainda o não absorveu e sepultou» (Agostinho, 1977:248). Quanto menor a distância entre os corpos e o corpo próprio, mais a acção possível tende a transformar-se em acção real, tornando-se tanto mais urgente quanto menor a distância. Quando esta distância se torna nula, isto é, quando o corpo a perceber é o corpo próprio, a percepção desenha uma acção real, e já não virtual. Tal, é justamente, a natureza da dor e outras sensações e emoções.

Do ponto de vista clássico, o cinema tem a vantagem do estabelecimento de uma distância ideal, através da possibilidade de captação de planos com escalas diferentes, ora

---

<sup>413</sup> Aloïs Riegl (1858-1905), Historiador de Arte Austríaco e um dos mais influentes defensores do formalismo, considerava que os estilos mudam quando as ideias estéticas mudam e propôs o conceito de *Kunst-Wollen* (*Kunstwollen*) como móbil primeiro da mudança, sendo essencial compreendê-lo para entender o estilo de uma época. Riegl considera que essa dimensão plástica, que designa por *Kunstwollen*, regula a relação que o homem estabelece com a aparência perceptiva das coisas. A arte expressa a forma ou a cor que o homem vê nas coisas, tal com a *Kunstwollen* poética expressa a forma como o homem deseja imaginá-las. Neste processo relacional, o espectador não é um receptáculo sensorial passivo, mas um ser activo que deseja interpretar o mundo. A *Kunstwollen* tem, pois, uma condição activa pela qual a arte se torna, não uma imitação da natureza, mas uma expressão de uma realidade desejada e, por essa via, imaginada. A noção pode aproximar-se da noção de «impulsão estética», sendo esta a noção mais frequente nos seus últimos escritos.

criadores de espaços 3D, pela eficácia da luz ou da iluminação, ora supressores dessa mesma dimensão. Mas ao aproximar olho e objecto (quanto mais pequeno é o objecto, maior a vertigem da ampliação), a câmara poderá dar a impressão de procurar apenas a superfície a duas dimensões. Deste modo, é a variação da distância que pode suscitar uma evocação da memória, recordação das experiências de toque (dimensão háptica), por exemplo, que concede à imagem a terceira dimensão que está efectivamente lá, não estando. Assim, o cinema em geral, e o filme em particular, constitui, na contemporaneidade, um retorno à espiritualização da natureza, momento que encontra eco e equivalência na Renascença italiana (cf. Riegl, 1978), em paralelo com uma corporização, na medida em que, pode consignar a diferença entre razão e sensação, através da distância e da proximidade.

É preciso lembrar, no entanto, que o palco onde as nossas mentes e os nossos corpos actuam não envolve apenas o sentido da visão, mas também as imediações do tacto. Rudolf Arnheim (“Outer Space and Inner Space”, 1991) sublinha que, na procura do conhecimento sobre o mundo e o universo, é fundamental a nossa experiência da diferença entre o longe e o perto, o cima e o baixo, o vertical e o horizontal, o grande e o pequeno, o móvel e o fixo. Sem estes conceitos, e a experiência que temos das questões da escala, não saberíamos como relacionar-nos com o espaço que nos circunda, e, de certa forma, seríamos incapazes de imaginar outros espaços, com ou sem as suas propriedades físicas e/ou geográficas. Para Arnheim, uma das formas de representar o espaço é estabelecer um centro. Na arte, o poder do centro dominou, durante séculos, as formas de representação, estabelecendo a âncora segura e firme para uma visão perspectivada da realidade, onde a distância era a chave para a tridimensionalidade.

Mas, quando ao cinema é permitida a descentralização, através do ponto de vista, e também pela invenção de lentes que permitem variar a distância focal, a datação inevitável da visão perspectivada abre para outras percepções e, conseqüentemente, para novas formas de espaço onde já não há representação, mas apresentação. Isto é, tal como a tinta na pintura de Cézanne à superfície da tela, também o “lugar” se desloca agora da superfície da terra para a superfície da pele do seu observador, mergulha fundo nos seus olhos e, depois, na sua mente, desvelando a (nula) distância entre o mundo e a mente; a matéria e o espírito. Isto é, o «centro em todo o lado e em lugar nenhum» que, segundo Arnheim, é uma revelação da ciência moderna e do seu olhar sobre o universo e o espaço exterior. Deixa de haver direcção, porque o movimento ocorre em todas as direcções ao mesmo tempo. Não

há orientação no espaço infinito, não há diferença entre movimento e imobilidade, nem qualquer diferença entre o grande e o pequeno (Arnheim, 1992:73).

Na verdade, se reduzirmos as dimensões espaciais à emergência dos traços vertical e horizontal, não é possível sair da representação “realística” confinada à forma de uma caixa (a *camera obscura*) onde a orientação é facilitada e controlável pelo observador central. A imagem da realidade tem então um movimento centrípeto, que evoca o lugar do espectador, espaço curvado, imagem-afecção. No interior de um enquadramento centrado, os objectos não escapam à ideia de concavidade estabelecida pelo espaço interior.

Neste contexto, é preciso dizer que, apesar de marcado pela composição plástica formal, a obra de Antonioni é um cinema da descentralização, marcado pela ideia de arquitectura, com claras e inequívocas referências à pintura, mas em direcção ao *kinema* (do Grego κίνημα), que reenvia para ambos os sentidos: *movimento* e *emoção*. É importante relembrar ainda a ideia de Arnheim, que sublinha a razão porque a Arquitectura é designada «a rainha das artes»; porque é o lugar de interacção do espaço interior com o espaço exterior. O cinema de Antonioni leva essa interacção a patamares inesperados.

Giuliana Bruno (*Atlas of Emotion. Journeys in Art, Architecture and Film*, 2002) sustenta que, enquanto cineasta, Antonioni elaborou uma estética baseada na anatomia fílmica do espaço, onde o exame minucioso da arquitectura acompanha as transformações geofísicas. Nas nossas análises dos filmes, tivemos oportunidade de referir as complexas relações do espaço fílmico de Antonioni com a ideia de paisagem, por vezes minimalista outras biomórfica, ou ainda de impressão das transformações culturais, que inscrevem, de uma forma ou de outra, as emoções. Referindo-se ao filme *L'Avventura*, Bruno defende que, para Antonioni, a «cartografia é uma situação existencial», que opera uma reconfiguração contínua do «espaço emocional», num «remapeamento architexturizado das suas formas», decorrente de um trabalho cinemático de «enquadramento e desenquadramento», e da consequente relação entre os corpos. Ou como diz Bellour: «Nos grandes cineastas, os movimentos de câmara, mas também o que se designa frequentemente, talvez de forma incorrecta, por reenquadramentos, têm um valor peculiar de activação, retendo na memória o que une os corpos e, activando depois, a própria relação, que é o enigma da sua passagem para o espectador» (Bellour, 2009:164).

Um dos exemplos de Bellour, que é também o nosso, sobre esta “alquimia” das figuras em corpos de carne e sangue (o corpo do espectador, bem entendido), é a cena do filme *L'Avventura*, em que Claudia (Monica Vitti) e Sandro (Gabriele Ferzetti) sucumbem

ao desejo; uma paisagem deserta e “silenciosa”, subitamente perturbada pelo apito de um comboio (distante, no plano geral da imagem), que percorre o enquadramento da direita para a esquerda, de onde irrompem grandes planos intercalados do casal, terminando, finalmente, numa imagem do comboio que passa ali mesmo ao lado, agora noutra direcção, da esquerda para a direita. Na alternância dos planos, Antonioni “liberta” as emoções do quadro especificamente fílmico, transferindo-as, de algum modo, para o espectador. Essa operação só é possível porque Antonioni, nos posiciona ora dentro (*Close-up*) ora fora das imagens (Plano Geral), sem a mediação de um plano médio ou um *insert* (Figura 65).



Figura 65 – *L'Avventura*, Michelangelo Antonioni, Itália/França, 1960



Nesta forma de «sentir o espaço, pela câmara», em imagens e percursos transitórios que Bruno considera hápticos, o espectador torna-se ele próprio um «passageiro». Antonioni constrói um espaço fílmico em movimento, onde o espectador «navega», um espaço cinemático de

«[...] passagens arquitectónicas e fragmentos geográficos, onde a representação espacial é quebrada e sacudida. Somos imobilizados contra as paredes. Sentimo-nos em casa, nos interstícios e intervalos, nas suspensões, falhas, vazios, pausas e transições. Habitamos as elipses e os eclipses. Uma prática do *tempi morti* [...] configura esta arquitectura das passagens» (Bruno, 2002:99).

Os filmes da trilogia (*L'Avventura*, Itália/França, 1960; *La Notte*, Itália/França, 1961 e *L'Eclisse*, Itália/França, 1962), bem como *The Passenger* (*Professione: Reporter*, USA/Itália/França, Espanha, 1974), *Il Deserto Rosso* (Itália/França, 1962) ou *Blow Up* (Grã-Bretanha/Itália, 1966) são filmes na e sobre a paisagem (a interior e a exterior). Parafraseando Phillipe Dubois (“Le Regard Vertical”, 1999) são, também, filmes de transformação da paisagem. Dubois fala, é claro, da terra vista do céu ou do céu visto da terra. Fala das imagens macro ou micro do mundo. As mesmas imagens que Antonioni filma em *Blow Up* ou *Zabriskie Point*, por exemplo. Ao contrário de *Blow Up*, que é «composto de superfícies» ampliadas até à erosão, *Zabriskie Point* (USA/Itália, 1970) retoma a vastidão e o valor impressionista da paisagem de *Death Valley*, que tem um pouco do solo lunar de *Lisca Bianca* (a ilha de *L'Avventura*), da desolação da planície paduana (em *Il Grido*) ou mesmo a tonalidade cinzenta de Ravenna (*Il Deserto Rosso*) (Figura 66).



Figura 66 – *Zabriskie Point*, Michelangelo Antonioni, USA/Itália, 1970

Tal como a arquitectura, também o cinema pode «definir [ou reflectir] o mundo enquanto forma de organização social» (Arnheim, 1991:74), e tal como a arquitectura, o cinema é o criador de outro mundo interior, em que o espectador é, literalmente,

«abandonado a si próprio», livre para inventar e descobrir as regras e as harmonias de um espaço novo. Moldando o processo de interacção entre os mundos exterior e interior, o cinema oferece cenários possíveis, onde se podem percorrer trajectos que relembram sempre a condição humana. Embora Antonioni tenha sido, frequentemente, confrontado com esta dimensão de “representação psicossocial” (“o retrato do ambiente burguês”<sup>414</sup>, a “condição feminina”, etc.), não terá sido essa a perspectiva privilegiada do seu cinema.

Há, no entanto, um filme que podemos citar como obra de desencanto da imagem, em detrimento de uma intriga, que a *mise en scène* está longe de resolver. *Le périlleux enchainement des choses*, episódio de *Eros* (Michelangelo Antonioni, Steven Soderbergh e Wong Kar Wai, Itália, 2004) é, de facto, um exemplo da coincidência entre a forma do filme (violenta e crua, nos nús, por exemplo), e o conteúdo (desgastado e penoso), numa história que não fala de amor, mas de sexo e transgressão. O filme está longe de atingir a perfeição de outras obras do autor, mas não deixa de ser paradigmático que *Eros* “encerre”, de algum modo, a sua carreira. *Eros*<sup>415</sup> é, como se sabe, o Deus do Amor e os filmes de Antonioni sempre foram conotados com a profunda “crise dos sentimentos”, e do amor em particular. Estamos é, claro, já numa perspectiva puramente estética. A bem dizer, do ponto de vista do argumento, o filme retoma questões anteriores. É mesmo possível encontrar em cada uma das cenas, reminiscências de outros filmes. Na continuidade da identificação das artes, este poderia ser um filme sobre a dança, configurada na importância dada ao

---

<sup>414</sup> Sobre esta questão veja-se, por exemplo, o texto de Volpe, Galvano della (1964), “Antonioni et l'idéologie bourgeoise” in Carlo, Carlo di (S/d). *L'Oeuvre de Michelangelo Antonioni*, premier volume, Ente Autonomo di Gestione per il Cinema, pp. 213-214.

<sup>415</sup> Do gr. *Ἔρως* Eros, de personalidade instável, é inicialmente considerado um Deus nascido ao mesmo tempo que a Terra, gerado a partir do *Caos* primitivo e, como tal, adorado sob a forma de uma pedra. Numa versão posterior, Eros nasceu do Ovo primordial gerado pela *Noite*, que se dividiu em duas partes, dando origem ao Céu e à Terra. Força fundamental do mundo, é ele que assegura a continuidade da espécie e, também, a coesão interna do Cosmos, tema sobre o qual especularam muitos autores das cosmogonias, filósofos e poetas. É contra a tendência de considerar *Eros* como um dos grandes Deuses que se insurge a doutrina apresentada por Platão no *Banquete*, sob a forma de um mito que Platão coloca na boca da sacerdotisa Diotima, que fora outrora, segundo ele, a iniciadora de Sócrates. Afirma Diotima que *Eros* é um «génio» intermediário entre os deuses e os homens tendo nascido da união de Poro (o Expediente) com Pénia (a Pobreza), no jardim dos deuses, após um grande festim para o qual haviam sido convidadas todas as divindades. Aos seus progenitores deve as qualidades que possui: sempre em busca do seu objecto. Tal como a Pobreza, sabe encontrar meios de atingir os seus fins (como o Recurso). Mas longe de ser um deus poderoso, *Eros* é uma força eternamente insatisfeita e inquieta. Outros mitos atribuem-lhe genealogias diferentes. Por vezes, é apresentado como filho de Ilítia ou de Íris, ou ainda de Hermes e de Ártemis Ctónica. A versão mais comum faz dele o filho de Hermes e Afrodite. Marcus Tullius Cicero (106 a.C – 43 a.C.) que reuniu, no final do seu tratado *Sobre a Natureza dos Deuses* (*De Natura Deorum*, 45 a.C) as subtilezas dos mitógrafos, procura demonstrar o carácter artificial destes mitos, imaginados tardiamente para resolver as dificuldades ou as contradições evidenciadas pelas lendas primitivas. Gradualmente, e por influência dos poetas, *Eros* foi adquirindo a fisionomia tradicional. É representado sob a forma de criança alada cuja função é perturbar os sentimentos humanos. Incendiando os corações com a tocha ou deixando-os a sangrar depois de lançada a flecha, *Eros* é uma força em acção contra Héracles, contra Apolo (que o repreende por brincar aos arqueiros), contra o próprio Zeus, contra a sua mãe e, naturalmente, contra os homens (cf. Grimal, 1951:148-149).

movimento e ao ritmo dos gestos, das acções, etc., que culmina com uma cena de dança de corpo(s) nu(s), na praia deserta. Mas Antonioni nem sequer chegou a filmar o argumento que projectara, limitado aos 30 minutos da curta-metragem. Ao contrário de *Zabriskie Point*, neste filme, o(s) corpo(s) não se funde(m) com a paisagem, não pertence(m) ao mar, como os corpos de *Zabriskie* pertencem ao deserto. Antonioni procura levar a abstracção ao limite. Despindo os corpos e as imagens. Por detrás de cada imagem, não parece haver mais do que a manifesta intenção de expressar uma ideia. Mas, sem a fotogenia do P&B ou a abstracção da cor, e na ausência de traços de sublime que reenviem para esse jogo de aparecimento/desaparecimento, de *apresentação* (de verdade, do limite, da comunicação, da emoção, do mundo, da ira...), este filme pode apenas *representar* a crueldade nos retratos de um homem e uma mulher, despojados de emoções.

O filme é baseado numa narrativa incluída no volume *Quel bowling sul Tevere*<sup>416</sup> e, segundo Aldo Tassone, dessa intenção sobre a compreensão da génese do filme (que subjaz às notas de *Quel bowling sul Tevere*), só resta «uma paisagem (uma praia selvagem) e três personagens sem nome [...]» (Tassone, 1985:349). Vale a pena, no entanto, transcrever um excerto das notas do texto escrito por Antonioni, que esteve na origem do filme:

«É preciso que a imaginação se torne inteligível [...], é preciso ajudá-la a encontrar um sentido. Barthes diz que o sentido de uma obra não pode vir dela mesma, e que o autor apenas pode fazer conjecturas das formas do sentido, que só o mundo pode completar. § Mas, como é que Barthes faz para falar sobre uma entidade tão instável como o mundo?» (Antonioni, 1983:186)

A pergunta que Antonioni dirige a Roland Barthes é um reconhecimento do estatuto de passagem das imagens, perante um mundo em contínua transformação. O cinema de Antonioni é, como vimos, uma resposta constante a esta «impossibilidade de representação». Daí que, este pequeno filme, tenha ainda essa virtude de tentar apresentar os traços de uma instabilidade que se oculta, em potência, no carácter violento da realidade.

Por dificuldades de produção, Antonioni nunca concretizou a realização de *Tecnicamente Dolce*, um projecto de filme de 1973, com base numa história de Italo Calvino, que o cineasta pretendia filmar em Itália e na selva Amazónica. Entre outras características, este filme seria, também, um filme sobre a violência, e sabemos que, depois de *Il Deserto Rosso*, Antonioni manifestou a intenção de encerrar o “capítulo dos sentimentos” para iniciar outro sobre a violência. Talvez as imagens de *Le périlleux enchainement des choses*

---

<sup>416</sup> Cf. Antonioni, Michelangelo (1983). *Quel bowling sul Tevere* (Tradução Francesa de Sibylle Zavriew: *Rien que des mensonges*, Éditions Jean-Claude Lattès/Jclattès, 1985, pp. 181-188).

pudessem ter sido, na senda de *Tecnicamente Dolce*, os prolegómenos dessa fase, que a brevidade da vida não lhe permitiu concretizar.

É neste vórtice das imagens que Michelangelo Antonioni precipita o espectador moderno, confrontando-o com a própria condição humana. O cinema de Antonioni é um dentro/fora. Um ser, simultaneamente moderno, e um rompimento com a modernidade em direcção à pós-modernidade, de que se pode ver já o horizonte. *Il Grido* é um filme de imagens modernas com horizontes de pós-modernidade. Quais são os traços do horizonte pós-moderno? Os quadros inseridos (enquadramentos); a relação entre as pinturas, os títulos e os filmes, num gesto intertextual que destaca o estatuto fragmentário da obra. O título (o filme inscrito) que remete para uma pintura, uma dimensão plástica que se constrói entre a imagem mental do quadro e a descrição do título do mesmo quadro. Mas, sobretudo, a evidência de um cinema que “não tem futuro”, nem passado. Um cinema do presente e no presente. Um cinema da não planificação.

Ao contrário de Fellini, e de muitos outros cineastas para quem «o filme ganha forma com a ajuda de desenhos [*storyboards*, esquemas, planificações técnicas] que sugerem uma certa perspectiva, situam o *décor*, e [...] ajudam a visualizar as personagens [...]» (Fellini, 1994:46), para Antonioni, o filme “emerge” do próprio espaço. O cineasta guarda a *mise en scène* na memória e concebe cada movimento de câmara, cada ponto de vista, cada plano, na sua própria mente, pouco antes da rodagem. Nunca filma vários pontos de vista porque, como o próprio afirma, não tem dúvidas sobre a posição da câmara.

«[...] É evidente que os movimentos de câmara não podem ser determinados sobre o papel, é preciso pensá-los com o olho da câmara. [...] Escolho o plano por detrás da câmara. [...] Alguns realizadores procedem de forma diferente [...]. Não nego que seja um sistema legítimo, mas é para mim um mistério, que eles consigam rodar a partir de pequenos desenhos e pequenos esquemas traçados no papel» (Antonioni, 1958:11).

O espaço físico e virtual do filme que é, como vimos anteriormente, pictórico e arquitectónico, decorre assim, de uma perspectiva cognitiva, mas também ecológica. Para Antonioni a vivência do lugar é mais decisiva do que a sua idealização. Daí o carácter intuitivo da sua *mise en scène*.

Se há um filme de Antonioni que possa ser considerado como *statement* do cineasta e, simultaneamente, *manifesto* do cinema como arte, esse filme é, seguramente, *Par-delà les Nuages* (*Para Além das Nuvens*, Michelangelo Antonioni, para os quatro episódios; Wim Wenders, para o Prólogo, os Entreactos e o Epílogo, França/Itália, 1995). Isto por duas

razões: em primeiro lugar porque quis o destino – circunstância trágica da própria vida de Antonioni –, que este filme fosse realizado pelo cineasta, num momento em que o seu domínio da “linguagem” (particularmente dos actos da fala e da escrita) ficou absolutamente condicionado pelas limitações do corpo (Antonioni sofreu um AVC que o deixou sem fala e sem qualquer controlo sobre a escrita, gesto que se tornou, também ele, limitado e difícil); em segundo, porque a estrutura e as imagens do próprio filme remetem para três questões sobre as quais temos vindo a reflectir, ao longo desta investigação: o filme como conjunto de imagens visuais e mentais que inscrevem dois domínios da realidade (a sua dimensão visível e a invisível, ultrapassando, no entanto, uma condição estritamente fenomenológica, no sentido pontyano<sup>417</sup>); o cinema como registo de inscrição de uma memória da humanidade (que remete, incondicionalmente, para a individuação e a experiência do *ego, hic et nunc*); o cinema como reflexo de si próprio e, deste modo, também, como reflexo do pensamento do seu autor.

Vejamos, então, o modo como as questões referidas em epígrafe são constitutivas de uma declaração de intenções, mas também de uma enunciação sobre uma das relações possíveis entre a arte e o homem, não limitada ao domínio da estética, mas pontualmente marcada pela epistemologia das imagens. Antes, no entanto, é importante referir que o filme foi realizado com a assistência de Wim Wenders, que sempre procurou decodificar e

---

<sup>417</sup> É importante referir que, para Merleau-Ponty, o cinema providencia uma informação visual quase totalmente desprovida de reflexão e linguagem. «A função do filme não é fazer-nos conhecer os factos ou a ideia – o filme dirige-se ao nosso poder de decifrar tacitamente o mundo ou os homens – o filme não se pensa, ele percebe-se» (Merleau-Ponty citado por Buytendijk, 1961:131). Para Merleau-Ponty, «o filme não é um conjunto de imagens mas uma forma temporal» (Merleau-Ponty, 1945:16). O autor sustenta esta ideia com os resultados da experiência de Koulechov (que atribui, aliás, a Pudovkine) e considera que o resultado da percepção depende, também, da duração da imagem; «[...] um sorriso animado exige uma curta duração, um rosto indiferente corresponde a uma duração média, a expressão dolorosa implica uma longa duração» (Merleau-Ponty 1945:17). O filme conta uma história e pode conter uma ideia, mas «a função do filme não é fazer-nos conhecer os factos ou a ideia». O autor cita Kant para dizer que, no domínio do conhecimento, a imaginação trabalha em benefício do entendimento, enquanto na arte, o entendimento trabalha em benefício da imaginação. Ou seja, «a ideia ou os factos prosaicos, estão lá apenas para dar ao criador a possibilidade de procurar os símbolos sensíveis e deles traçar o monograma visível e sonoro» (Merleau-Ponty, 1945:22). Merleau-Ponty conclui, ainda, que o sentido do filme está incorporado no seu ritmo, tal como o sentido de um gesto é imediatamente lésível nesse mesmo gesto. O autor atribui, portanto uma natureza temporal ao filme, que se passa num «mundo mais exacto do que o mundo real», sendo que a compreensão da significação do cinema depende, em última análise, da percepção. «[...] O filme não se pensa, o filme percebe-se» (Merleau-Ponty, 1945:22). Comparando o cinema à literatura, Merleau-Ponty sublinha que o cinema «não nos dá o pensamento do homem, mas sim a sua conduta e comportamento, oferecendo-nos, directamente essa forma especial de ser no mundo, e tratar as coisas e os outros, que é visível nos gestos, no olhar, na mímica [...]» (Merleau-Ponty, 1945:22-23). Para o autor, a melhor forma que o cinema tem de nos mostrar a vertigem, por exemplo, não é através da «paisagem interior da vertigem», mas através da sua visão a partir do exterior, isto é, não através de um POV subjectivo, mas através da imagem do corpo em desequilíbrio que sofre a vertigem. Isto porque, conclui finalmente o autor, para o cinema como para a psicologia moderna, a vertigem, o prazer, a dor, o amor, o ódio são sobretudo condutas. Isto é, comportamentos passíveis de representação. Esta breve referência à perspectiva fenomenológica pontyana do cinema, permite-nos pois, perceber, a distância ou a proximidade que o cinema de Antonioni pode ter desta mesma visão.

seguir as instruções de Antonioni, mesmo quando as considerava inadequadas e arriscadas. O registo desse percurso difícil foi, como já tivemos oportunidade de referir, registado em diário pelo próprio Wim Wenders (cf. *My Time with Antonioni, The Diary of an Extraordinary Experience*, 1995).

O filme é constituído por quatro episódios interligados por uma personagem, um realizador (John Malkovitch) que regressa a Ferrara (terra natal e cenário dos primeiros filmes de Antonioni) para procurar os espaços para um filme, “encontrando” as histórias. O filme começa com o Prólogo de Wim Wenders, em que a personagem (John Malkovitch) incia um longo monólogo durante uma viagem de avião, monólogo esse interrompido, depois, ao longo do filme, para a apresentação das quatro histórias e, finalmente, concluído no epílogo. É particularmente relevante referir o texto do monólogo, na medida em que, Wim Wenders utiliza, por vezes, quase literalmente, citações do próprio Antonioni, proferidas ou escritas ao longo dos anos, e que reflectem, obviamente, a sua própria concepção de cinema. O monólogo é iniciado por uma espécie de “confissão” sobre o processo de emergência das imagens;

«Realizador (John Malkovitch): *Após a conclusão de um filme e ainda sob o efeito do cansaço, começo a pensar no próximo. [...] O mais difícil é alhear-me de tudo, procurando captar o silêncio e a escuridão. É nas trevas que a realidade se ilumina, e no silêncio que as vozes do exterior se manifestam. Estou convicto que só avançamos quando impulsionados por esse temor que se manifesta em todas as coisas, que origina a vida, criando o passado e o futuro. Mas, na verdade, nada mais nos resta do que o presente, e a ilusão de que mudamos com o mundo, quando, receio bem, que no fim estejamos exactamente no ponto onde estávamos quando começámos a viver*» (in *Par-delà les Nuages*).

*Par-delà les Nuages* reflecte, estruturalmente, esta mesma ideia do autor, sobre a sua própria obra. Os episódios do filme adaptados a partir da obra *Quel Bowling sul Tevere* (1983)<sup>418</sup>, são, mais do que revisitações ou invocações, regressos literais aos seus filmes anteriores. Wim Wenders sublinha essa “citação”, na cena (entre-acto) do pintor de paisagens (Marcello Mastroianni) e da galerista (Jeanne Moreau), que são os protagonistas do segundo filme da trilogia, *La Notte* (Itália/França, 1961), cujo final termina numa paisagem de falsa reconciliação, e onde as personagens são, subitamente, abandonadas pela câmara, inscritas no espaço do cinema, supensas no tempo do filme, e que retornam agora à paisagem de Paul Cézanne (1839-1906), na pintura do *Mont Sainte-Victoire* que, como se

---

<sup>418</sup> A obra *Quel Bowling sul Tevere*, inicialmente publicada em 1983, pela Giulio Einaudi de Turim, é um conjunto de contos escritos por Michelangelo Antonioni, que recebeu, nesse mesmo ano, o prémio Settembrini-Mestre atribuído ao melhor livro de contos. A edição a que nos reportamos é uma tradução francesa de Sibylle Zavriew, sob o título *Rien que des Mensonges*, JClattès, 1985.

sabe, Cézanne pintou em trinta óleos e quarenta e cinco aguarelas<sup>419</sup>. Gesto de *mise en abîme*, esta imbricação das imagens da memória é também constante nos outros episódios, quer através das imagens, quer através da metáfora subjacente às palavras, num filme onde as mesmas reenviam para outras imagens, sobretudo as da mente. Ainda sobre a inscrição do filme *La Notte*, logo na primeira história (baseada no conto *Chronique d'un Amour Insaisissable*), na cena em que os dois personagens Carmen (Inès Sastre) e Silvano (Kim Rossi-Stuart) se retiram para os respectivos quartos de hotel; ele diz “Boa noite” e, em seguida, acrescenta “... *Notte*”. No texto que originou este episódio, Antonioni escreve que, ao contrário da Literatura, «[...] no Cinema, [...] as palavras que não fazem parte do diálogo, e que descrevem os estados de alma e das imagens, não contam para a história; elas estão lá, provisoriamente, afim de anunciar outra coisa que é, precisamente, o cinema» (Antonioni, 1983:59). Essa palavra, “*Notte*”, é a memória incomensurável do cinema de Antonioni, com as suas múltiplas passagens entre-imagens, e até mesmo entre filmes, no sentido que lhe dá Raymond Bellour (*L'Entre-Images. Photo. Cinéma. Vidéo*, 2002), de espaço virtual onde se efectuem todas as passagens possíveis. Um espaço múltiplo, que é físico e mental

«Simultaneamente visível e secretamente imerso nas obras, remodelando o nosso corpo interior, prescrevendo-lhe novas posições, operando entre-imagens, no sentido mais geral e singular do termo. Flutuando entre dois fotogramas, como entre dois ecrãs, entre duas densidades da matéria, do mesmo modo que entre duas velocidades, esse lugar não é fixo nem determinado; ele é a expressão da própria dispersão e variação. É assim que, doravante, as imagens nos atingem, num espaço em que é preciso decidir quais são as imagens verdadeiras. Quer dizer, uma realidade do mundo, tão virtual quanto abstracta, seja uma realidade da imagem ou um mundo possível» (Bellour, 2002:14).

É nesta perspectiva que Raymond Bellour refere, também, o filme *Blow Up* (Michelangelo Antonioni, Grã-Bretanha/Itália, 1966) porque, sublinha o autor, todos os filmes que tomam a fotografia como tema, ou como elemento matricial do dispositivo, são filmes que «propagam os efeitos desses instantes», assumindo-se como «suporte passageiro» de uma outra realidade muito mais profunda que se vislumbra apenas através do pensamento *nas* e *através* das imagens. Este “lugar de passagem”, que já tivemos oportunidade de enunciar, na reflexão sobre o filme *Il Grido*, é, em última análise, o lugar do cinema onde Antonioni projecta a «relação entre autor e realidade, entre o autor e as imagens» (cf. Bellour, 2002:198).

---

<sup>419</sup> Sobre a problemática do retorno da Natureza em Cézanne, veja-se o nosso texto “Dos Limites da Imagem à Génese do Real” disponível em <http://www.artciencia.com/Admin/Ficheiros/IRENEAPA154.pdf>.

Esta formulação de intenções é claramente proferida, no prólogo do filme *Par-delà les Nuages*, quando, pela voz da personagem (John Malkovitch), o cineasta expressa a seguinte afirmação, já anteriormente citada: «Só comecei a descobrir a realidade quando comecei a fotografá-la e a ampliar a superfície das coisas que me rodeiam. Tentava então descobrir o que está para além da superfície. Foi isso que fiz em toda a minha carreira» (John Malkovitch in *Par-delà les Nuages*). Imediatamente antes desta afirmação, a mesmo personagem “pensava”, enquadrado numa imagem com uma igreja em ruínas, em plano de fundo: «Porque vos digo tudo isto? Não me interpretem mal. Não sou filósofo. Pelo contrário, sou alguém profundamente comprometido com as imagens» (John Malkovitch in *Par-delà les Nuages*).

A mesma obsessiva ideia relativa às possíveis camadas da realidade e, do cinema como superfície de inscrição dessas múltiplas camadas, está implícita na conclusão do filme em que a personagem omnipresente (a figura literal do cinema), o cineasta, surge emoldurado por uma janela – depois de uma cena em que a câmara percorre várias janelas, onde encontra personagens diferentes, agentes anónimos da vida surpreendidos nos gestos mais simples do quotidiano –, para confessar o seu estado de imagem em plena e continua circularidade; “*It’s time to go again. It’s only one road...*”, desaparecendo no fundo negro da imagem, em *fade out* (Figura 67).



Figura 67 – *Par-delà les Nuages*, Michelangelo Antonioni e Wim Wenders, França/Itália, 1995

De passagem para outra dimensão, a personagem afasta-se da luz do projector, mas permanece mergulhada na sombra, até que uma nova projecção a traga à presença do



espectador desse mundo inscrito na imagem e na memória. Entre a imagem final de *Par-delà les Nuages* e a imagem final de *Blow Up* há uma equivalência, que reenvia para uma das questões mais importantes do cinema de Antonioni; a inscrição do cinema como marca da realidade e a sua profunda e indelével relação com a percepção e a cognição.

Jogando continuamente com os níveis de visibilidade/invisibilidade (literais ou figurados), Antonioni impõe um regime de percepção que convoca, continuamente, a abstracção pela linguagem e a hermenêutica contextual das palavras e das imagens. Nos filmes de Antonioni, razão e emoção andam, frequentemente, a par, num procedimento poético que passa, ora pelas imagens, ora pelos diálogos e monólogos, vertente textual que é, como se sabe, escassa e, por isso mesmo, pontualmente importante. Ainda no início do filme, confrontem-se as imagens com a referência ao texto de Antonioni, em *Rien que des Mensonges* (1983). Sob o título “Chronique d’un Amour Insaisissable” Antonioni escreve: «O filme que eu idealizara contava a estranha história entre um homem e uma mulher de Ferrara. Estranha para quem não nascera nesta cidade. Só um habitante de Ferrara pode compreender que uma relação dure onze anos, sem nunca ter existido» (Antonioni, 1983:58). No filme *Par-delà les Nuages*, o cineasta (John Malkovitch) repete as palavras de Antonioni («Cineasta: *Os habitantes de Ferrara não têm qualquer dificuldade em compreender a relação [entre um homem e uma mulher] que subsistiu durante anos, sem nunca ter existido*» in *Par-delà les Nuages*). Mas é preciso dizer que não podemos entender estas palavras na sua acepção literal e denotativa. As imagens e os diálogos seguintes conduzem-nos para a “verdadeira relação”; a do homem com a sua própria imaginação. Num *travelling* de acompanhamento das personagens, e num espaço em profundidade delineado pelas arcadas de um edifício, Carmen e Silvano trocam as seguintes palavras: «Carmen: *As vozes nunca se tornam parte de nós, como os outros sons. O mar, por exemplo, acabamos por deixar de ouvi-lo. Mas a voz não. Não podes deixar de a ouvir*»/«Silvano: *É estranho. Ambicionamos sempre viver na imaginação de alguém*»./«Carmen: *Pode estar aí o segredo do amor*». Quanto a nós, este diálogo não terá muito a ver com uma eventual história de amor entre um homem e uma mulher. É, pelo contrário, um diálogo sobre os estatutos do *som* e da *imagem*, na mente e na imaginação humana.

Ainda mais evidente, é a relação que este diálogo estabelece com o próprio cinema. Há mesmo uma imagem recorrente da invenção de Morel e, talvez até, inconscientemente, uma percepção do futuro das imagens do cinema equacionado por João Mário Grilo, justamente, através da metáfora de Casares. «Não se trata, pois, de uma simples operação de tradução de uma continuidade visível numa descontinuidade ainda visível [...], mas de uma operação de *composição*, a partir de uma descontinuidade não visível (mas apenas legível, pela

linguagem do ordenador), numa descontinuidade apenas pontual e ocasionalmente visível» (Grilo, 2006a:63).

Salvaguardando o facto de o autor supracitado se referir a um contexto tecnológico preciso, relativo às designadas «imagens sintéticas de 3ª geração», não deixa de ser sintomático que Antonioni tenha apontado (e não apenas neste filme) um entendimento do cinema enquanto arte que, no auge da sua afirmação, se liberta totalmente do suporte técnico, fundindo-se cada vez mais, por um lado com a matéria biológica (o corpo do autor, através da sua percepção), por outro com o espírito do mundo patente nas imagens da imaginação. O cinema de Antonioni é uma Fénix renascida das cinzas, muito antes da sua morte. Abbas Kiarostami, por exemplo, é talvez um herdeiro deste novo (velho) cinema, para o qual Antonioni profetizava a necessidade de “assimilação” dos novos processos tecnológicos.

A idea de convergência inevitável está patente em dois depoimentos muito diferentes na sua génese, mas igualmente conclusivos; o discurso nervoso de Antonioni no filme *Chambre 666. Cannes, May`82* (*Quarto 666*, Wim Wenders, França/Alemanha, 1982), e o auto-retrato na belíssima curta-metragem, de 17`42`` *Lo Sguardo di Michelangelo* (Michelangelo Antonioni, 2004). *Chambre 666. Cannes, May`82*, é um filme realizado por Wim Wenders, basicamente desencadeado por uma questão: “Qual o futuro do Cinema?”. A interrogação surge num contexto de preocupação, sobretudo histórica, colocada pela dimensão perecível do suporte fílmico, particularmente evidenciada pelo desaparecimento gradual da cor na película. Mas a questão de Wenders é bem mais complexa e profunda, e enraiza-se numa outra dimensão de índole filosófica e, porventura, metafísica do problema. O início do filme é uma imagem da natureza inscrita num caminho da civilização; um pinheiro plantado ao lado de uma auto-estrada (Figura 68). A *voz off* determina o carácter ambivalente das imagens, bem como o tom das entrevistas que se seguem, no dito *Quarto 666*.

«Ao lado da auto-estrada, à entrada do aeroporto de Paris, há uma árvore majestosa que há anos me saúda, quando chego e parto da Europa. É um cedro do Líbano que deve ter uns 150 anos. Da última vez que passei por ele, a caminho do Festival de Cannes, tinha uma nova mensagem para mim. Lembrou-me que estava ali desde os primórdios da Fotografia, que assistira à história do Cinema e que, provavelmente, lhe sobreviveria. Cheguei a Cannes com uma pergunta para colocar aos meus pares» (Wenders in *Chambre 666. Cannes, May`82*).

Wenders começa, pois, este filme, com uma declaração, que sempre esteve subjacente à obra de Antonioni; a ideia de que o mundo (configurado na paisagem e nos espaços, com ou sem ruínas, e outros vestígios da humanidade) tem sido, e continuará a ser, o espectador privilegiado e, talvez até o derradeiro, na história das imagens. O cinema como vestígio do homem, sobrevive-lhe. Em resposta à questão de Wim Wenders «Qual o futuro do Cinema?» Antonioni diz: «O filme está gravemente ameaçado. [...] A película deu-nos a possibilidade de mostrar o que sentimos, dizer o que pensamos... [...] É muito difícil falar sobre o futuro do cinema. [...] Não sou um bom teórico. Gosto mais de fazer experiências do que falar sobre elas» (Antonioni in *Chambre 666. Cannes, May`82*), mas vai sugerindo que, tal como o organismo se adapta aos ambientes cada vez mais impuros, também há um processo de adaptação possível do cinema aos novos suportes e matérias. O cinema, esse, tal como o homem, terá sempre a sua própria identidade que não está, obviamente, radicada na fisicalidade, mas na sua espiritualidade.



Figura 68 – *Room 666*, Wim Wenders, França/Alemanha, 1982

Wim Wenders sublinha o depoimento do cineasta: «Para mim, o manifesto mais impressionante sobre o futuro do cinema foi o de Michelangelo Antonioni, razão porque o inseri no filme sem qualquer trabalho de edição, incluindo o momento em que Antonioni

deixou de falar, e caminhou em direcção à câmara para a desligar» (Wenders, 1995:ix). É preciso dizer, também, que, uma vez mais, o manifesto de Antonioni não passa pela palavra dita ou escrita, nem pela ordem discursiva de uma narrativa, mas sim pelas “imagens” (a imagem do movimento do corpo próprio, por exemplo) e pela forma como o corpo “fala” no espaço (à frente da câmara) e sobre o “espaço” do cinema. O verdadeiro manifesto não é, seguramente, denotado, mas encontra-se invisível, na visualidade dos gestos, na inquietação denunciada pelo corpo do cineasta, que se move continuamente no interior do quarto, desenhando assim, a sensação de enclausuramento e a absoluta consciência da limitação do horizonte, eternamente diferido.

O manifesto de Antonioni faz eco da afirmação de Michel Foucault, anteriormente referida, sobre a importância do espaço nas relações humanas. O futuro da humanidade joga-se sobretudo no espaço e nos espaços (nos *loci*; lugares, não-lugares, etc.), ainda que o tempo possa ter uma influência decisiva, sobretudo se o entendermos na perspectiva da sua vivência. No prefácio à obra *The Fate of Place, A Philosophical History* (1997), Edward Casey esclarece bem esta questão ao afirmar: «Ser – i.e. existir – é estar algures, e estar algures é estar em algum lugar. O lugar é um requisito tão essencial como o ar que respiramos, o chão que pisamos, os corpos que temos. Estamos rodeados de lugares. [...]» (Casey, 1997:ix). Os lugares, e até mesmo os *anti-lugares* (como é o caso de Auschwitz, que Casey aponta como anti-lugar), são planos onde o cinema encontra a realidade e se encontra a si próprio. Neste movimento, há já uma distância abismal da ideia de entretenimento veiculada por Méliès ou ambicionada por Claude Lévy-Staruss, para quem o cinema era o lugar de representação do mito. O cinema esteve sempre para além desse lugar de representação. O cinema é antes o plano da epifania, onde continuamente irrompem os lugares (e.g. de ausência, de memória, das emoções, de desaparecimento., da arte, etc.). É aí que podemos inscrever a última curta-metragem de Antonioni.

Sob o título específico *Lo Sguardo di Michelangelo* (O Olhar de Miguelangelo, Michelangelo Antonioni, Itália, 2004), o último filme de Antonioni é uma suprema articulação dos seis C's (composição, câmara, corte, continuidade, *close-up* e *cinema*) na modelação das questões mais importantes da sua obra: «De quem é o olhar do cinema?», «O que revela esse olhar?». Efectivamente, o filme é uma forma pura de “monólogo interior”, em sucessivos *close-up*'s, no espaço absoluto da *Iglesia de San Pietro* que, tal como o espaço vazio do museu, revela a extrema «fotogenia do lugar»<sup>420</sup>, cujo «ar encerra uma espessura de

---

<sup>420</sup> Cf. Fleischer, Alain (2008). “Portrait d'un Musée ou la Photogénie des Lieux” in *Les Laboratoires du Temps, Écrits sur le Cinéma et la Photographie 1*, Paris, Galaade Éditions, 2008, pp. 340-347

silêncio, numa serenidade eternamente inalterável que reina nessa escuridão» (Junichiro Tanizaki, *O Elogio da Sombra*, 1999). Antonioni filma o interior da Igreja, na penumbra, como uma paisagem de desaparecimento do brilho da luz sob a patina do tempo (mas também da vida); desvanecimento da voz (a própria e a do outro), e “eclipse” do homem perante a arte.

Os planos têm uma duração (e uma *durée*) que opera a suspensão do tempo. A duplicidade do sentido operada pelo título, que pode remeter para o “olhar” da estátua do artista da renascença, filmado pela câmara, mas também para o olhar do cineasta contemporâneo que filma é, em si, já uma resposta às questões referidas. Este olhar do cinema é um “olhar-se”. É, em última análise, um auto-retrato. O mais profundo e verdadeiro de todos os auto-retratos. Quando Antonioni fixa o olhar na escultura do túmulo, o que nós vemos é o grande plano dos olhos (Figura 69).



Figura 69 – *Lo Sguardo di Michelangelo/O Olhar de Miguelangelo*, Michelangelo Antonioni, Itália, 2004

O *close-up* corresponde à presença do observador e à distância a que este se encontra em relação à obra, pondo em evidência toda a dinâmica da escala variável e da sua relação com o «espaço íntimo» a que se refere Per Persson (*Understanding Cinema, A Psychological Theory of Moving Imagery*, 2003)<sup>421</sup>. Mas o olhar da câmara não é o olhar de Antonioni, é uma visualidade que ultrapassa a dimensão óptica, na forma como Antonioni percorre as dobras, as formas em voluta, os contornos da pedra, no modo como toca a matéria fria do mármore. Há neste filme uma “dimensão háptica”, sinestésica, que envolve o sentir, pelo

---

<sup>421</sup> O autor estabelece uma taxonomia das distâncias (íntima, pessoal, social e pública) baseada na percepção. Cf. Capítulo 3 “Variable framing and Personal Space” in Persson, Per (2003). *Understanding Cinema. A Psychological Theory of Moving Image*, Cambridge University Press, 2003, pp. 101-142.

corpo do cineasta e que passa através das imagens. O olhar da câmara é um olhar onisciente e omnividente que vê, também, o cineasta que aponta indicando talvez, o plano. O autor no seu acto de criação. É um olhar difícil, mas perfeitamente cristalino, mesmo nos planos fechados, e apesar da qualidade da luz naquele espaço. Provavelmente, a luz que nós vemos na imagem, a claridade que determina a nitidez e a transparência da imagem, não é a luz do espaço da Igreja. É a luz do cinema no espaço do filme.

Questionado sobre a possibilidade de libertação da realidade, pela utilização do *wide-screen*, em *L'Avventura*, Antonioni respondeu algo que nunca deixou de ser uma marca do seu estilo, a sua profunda ligação com os espaços da realidade, mesmo quando, pela anulação da distância, parece querer escapar deles. «Sou como o outro Michelangelo que, quando lhe disseram: “*Esta é a capela Sistina, tens de pintar o tema, nestas dimensões, nem maiores nem mais pequenas*”. O mesmo é verdade para o meu ecrã: se é panorâmico, tenho de imaginar a composição, de acordo com um espaço panorâmico; se é reduzido, é preciso pensar nos limites desse espaço» (Antonioni apud Chatman, 1980:158). É segundo este princípio que Antonioni filma as superfícies deste filme; a arquitectura, a escultura do Moisés de Miguel Ângelo, no túmulo de Julio II (Figura 70).



Figura 70 – *Lo Sguardo di Michelangelo/O Olhar de Miguelangelo*, Michelangelo Antonioni, Itália, 2004

Este é, também, um olhar que vem do futuro, um olhar da arte (e do “museu” que é o lugar da morte). O cinema, como a arte em geral, é sempre uma antecipação do espaço e do tempo da sua contemplação. Ao olhar os seres e as paisagens, o cinema é um *traço* da arte; um esboço do engenho que resiste à perda (do corpo próprio, por exemplo). Daí que,

neste filme, tal como, na generalidade, em toda a obra de Antonioni, não seja possível qualquer leitura diacrónica. Na solidão e no silêncio do último dos não-lugares – o túmulo –, a câmara de Antonioni capta as nuances do espaço, encenando a solidão do artista. Dezassete minutos de imagens sem palavras, e tanta coisa dita. Assumindo o perigo da descontextualização de uma das escassas afirmações interessantes de Slavoj Žižek, em *Lacrimae Rerum* (2008), podemos dizer que «só os verdadeiros solitários são completamente sensíveis aos mais pequenos sinais do ambiente que os rodeia; aqueles que se fecham em si mesmos não são solitários, vivem no seu próprio mundo, sem falta de nada, sem contacto com a realidade à sua volta [...]» (Žižek, 2008:112). No Prólogo da obra *M. A. Antonioni Tecnicamente Dolce* (Miguel Ángel Barroso, 2006), Luis Aute aproxima-se do significado deste pequeno grande filme: «*Lo sguardo di Michelangelo* é, sem dúvida, a obra maior de Michelangelo Antonioni. É, em toda a sua obra, o primeiro e último “tempo vivo” e, talvez por isso, intemporal. § Cinema em estado puro... O resto é literatura» (Aute, 2006:9).

No filme *Par-delà les Nuages*, o cineasta verbaliza no diálogo das personagens a intenção que exprime pelas imagens em *Lo sguardo di Michelangelo*: escapar à tirania da visão. «Carmen: *Já ninguém fala.*/Silvano: *Os olhos estão na moda. As verdadeiras palavras estão fechadas dentro de nós. [...] Sou um escravo do teu silêncio*» (in *Par-delà les Nuages*). Filmando a *durée*, isto é, o “*silêncio*”, nas suas múltiplas e diversas metonímias (e.g. o vento, o nevoeiro, a paisagem “vazia” de corpos humanos em plano geral, o movimento da água, da areia, do fogo, etc.), e, finalmente, o *olhar*, Antonioni filma, na verdade, «as palavras encerradas no interior» das personagens e de si próprio, as suas próprias palavras «não-ditas». Como no caso da cena supracitada, em que a câmara acompanha o caminhar das personagens, sem diálogo, nesta derradeira cena do cinema, a câmara acompanha-se a si própria. Já não são apenas as imagens que reflectem o cinema, mas o próprio movimento da câmara (que é o movimento do olhar) que se reflecte a si próprio. Nesse intervalo das palavras visuais de Antonioni, o espectador exercita o pensamento, religando as imagens e o mundo.





## CONCLUSÃO

*Quando comecei a estudar o cinema, os filmes eram filmes; quando julguei compreender o cinema, os filmes já não eram filmes; agora que compreendi o que não é o cinema, os filmes voltaram a ser filmes*<sup>422</sup>.

A análise e compreensão do cinema de Michelangelo Antonioni, do ponto de vista da luz e do espaço, num quadro de referência a alguns elementos cognitivos de base (e.g. a percepção, a memória, a imaginação) é um estudo que procura reflectir o horizonte do conhecimento do filme (e pelo filme) numa perspectiva multidisciplinar, nomeadamente pelo entrelaçamento de conceitos e respectivas ideias que atravessam as imagens. O resultado é um trabalho de reflexão sobre um cineasta que ajudou a moldar e a revelar a imagem do homem moderno, confrontando-o com as transformações que delinearam a modernidade e a pós-modernidade, através da expressão da arte. Um homem-espelho, autor e espectador das suas criações, cuja experiência das imagens o mergulha, incontestavelmente e sem remissão, numa atitude filosófica perante a vida e os seus enigmas, mas antes de mais, perante a natureza insondável dos mecanismos da criação, que operam uma relação determinante entre o corpo e a alma, a matéria e o espírito.

Não sendo nossa intenção separar o que sempre esteve separado, ou unir o que não tem união possível, este retorno ao cinema de Antonioni e aos filmes-filme, numa década cada vez mais subsidiária dos sistemas digitais e do vídeo que, é preciso dizê-lo, Antonioni também conheceu, permitiu-nos compreender e clarificar as especificidades de um cinema-(ainda)-filme que inscreve dimensões como a poesia e a fotogenia, o sublime e as paixões da alma, manifestas nas suas imagens mais puras. Um tal sistema de referências, acrescido de uma reflexão sobre as questões da visibilidade/invisibilidade/visualidade, mostra bem a “margem marginal” que pertence ao domínio de um certo cinema do não-dito, do não-escrito, do não-visível, e que, não se subtraindo à possibilidade de uma descrição, dificilmente terá qualquer eficácia estética ou cognitiva, quando tratado pelo método redutor de uma única grelha disciplinar.

---

<sup>422</sup> Adaptação nossa a partir do Aforismo Zen: «Quando comecei a estudar o zen, as montanhas eram montanhas; quando julguei compreender o zen, as montanhas já não eram montanhas; agora que cheguei a um pleno conhecimento do zen, as montanhas voltaram a ser montanhas» in Schrader, Paul (1980). AAVV (1980). “Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer” in *Ciclo Yasujiro Ozu, organizado pela Embaixada do Japão e pela Fundação Calouste Gulbenkian*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Julho 1980.

Interpelado por Wim Wenders, sobre a irresolúvel questão “*Para onde vai o cinema, que o mesmo é dizer, O que é o cinema?*”, Antonioni responde que não há, provavelmente, qualquer coincidência entre o presente e um futuro imaginado. Casas, formas, mundo são dimensões da percepção visual da realidade que terão, seguramente, outros aspectos. «As estruturas que vemos, quando olhamos através da janela, provavelmente deixarão de existir. Não devíamos pensar num futuro imediato, mas no futuro distante; deveríamos preocupar-nos e pensar mais sobre o futuro da humanidade, e sobre o mundo que teremos para habitar» (Antonioni apud Wenders, 1995:x). Há, nesta afirmação de Antonioni, uma concepção clara do que o cinema *não é*. O cinema não é uma tecnologia. Cinema e Mundo são aqui metáforas que se equivalem, cada uma delas para falar da outra. Antonioni fala do mundo para falar do cinema. O cinema, tal como o mundo, é o homem; ou antes, o seu olhar, o pensamento e, em última análise, uma acção. Em contrapartida, há sempre, no mundo, uma qualquer dimensão cinemática que o homem encontra pelo olhar, ou através do pensamento. Técnica e tecnologia são processos acessórios e cambiáveis, num movimento que pertence, sobretudo, à memória (ou à falta dela), com os consequentes resultados éticos e morais.

O cinema de Antonioni é a obra de um homem imerso nos ambientes e paisagens dos seus filmes, constituindo, com eles, um corpo único, orgânico e dinâmico que a câmara inscreve, por vezes, nas opções de *mise en scène* ou nas escolhas das distâncias focais, por exemplo. Ultrapassando toda e qualquer experiência estética, os filmes de Antonioni não se restringem ao domínio da experiência emocional, operada pelo domínio da percepção e dos sentidos. São antes exercícios da razão que envolvem a percepção e a memória.

O cinema nunca foi a máquina. Mesmo quando era a máquina, sempre foi o homem. A procura de uma inscrição da temática do humano num cinema “dito primitivo” e/ou fantástico, duas características que o tornam, à partida, suspeito face aos enquadramentos historicistas (e, por conseguinte, evolucionistas), teve apenas como objectivo, a sustentação da ideia de que o filme só pode reflectir duas realidades; a sua própria realidade, e a realidade do homem (interior, subjectiva, “biológica”, espiritual) que se expressa através dele. O filme é sempre, portanto, um duplo auto-retrato. Neste contexto, o domínio do espiritual, a que aludem os filmes de Michelangelo Antonioni é, talvez, um reflexo importante, quando se trata de perceber a poderosa resistência da arte ao avanço do maquínico, da animalidade e da “má” violência, bem como a sua capacidade de despertar em nós a consciência moral, mediante o vislumbre dos melhores e piores resultados da condição humana. As obras não serão tão “belas” como os gregos

pretendiam, mas são, seguramente, muito mais humanas e tocam, por essa via, o vestígio poético das coisas e dos seres que é urgente recuperar, na arte.

Justamente a propósito da dimensão poética do cinema, parece-nos justo devolver ao filme a sua poesia, no sentido grego de *poiesis* que é, como se sabe, princípio de acção. Quer a dimensão poética do filme, quer o idêntico carácter reflexivo da teoria, ameaçam perder-se em ambas as situações emergentes na contemporaneidade; a generalidade das práticas actuais do cinema, tributárias de um sistema de produção e distribuição industrial, à escala; e o desenvolvimento das teorias cognitivas e filosofias do cinema, essencialmente preocupadas com o impacto imediato e efémero das imagens de um cinema visualmente traduzido pelo culto das grandes diferenças, em detrimento da estranheza das pequenas variações (humanas, claro), relativamente ao espaço incomensurável da realidade. Porque o filme, tal como todo o poema, «[...] deve o seu carácter propriamente poético à presença, ao reflexo, à acção transformadora e unificadora de uma realidade misteriosa a que chamamos poesia pura» (Bremond, 1926:16)<sup>423</sup>, é importante referir que o cinema de Antonioni regista, num gesto talvez sem continuidade, essa diferença essencial, traço enigmático das coisas e dos seres que povoam o mundo, em imagens profundamente poéticas que agem sobre os mecanismos da emoção e da razão através do pensamento.

Traçando um mapa de relações entre os filmes analisados nas últimas três partes do trabalho, procurámos entender o que todos eles têm em comum ou, quando divergentes, qual a projecção que tais diferenças podem ter, numa reflexão sobre a dinâmica do espaço fílmico, e a sua eventual (i)mutabilidade, em contextos perceptivos diversos, permanentemente sujeitos à transformação dos próprios lugares, e reinterpretados pelas novas teorias. Por conseguinte, uma das várias conclusões, que naturalmente se depreendem, parece-nos ser, numa primeira análise, o princípio activo do espaço (arquitectura) do cinema e, particularmente, a existência de um espaço de natureza mnésica no filme. Estes «dois» espaços são, na verdade, apenas aparentemente diferentes. Tal como procurámos demonstrar ao longo desta investigação, e da consequente observação e análise dos objectos fílmicos, o *espaço* do cinema, embora complexo, não é outro senão o *espaço físico da realidade* mediado, experimentado, desvelado e presentificado pelas imagens, levado ao extremo da sua estranheza e arbitrariedade, pela relação produtiva da mente (marcada pela dupla qualidade biológica e neuronal), com a arte que a prolonga e a multidimensiona.

---

<sup>423</sup> Cf. Bremond, Henri (1926). *La Poésie Pure, avec Un Débat sur la Poésie par Robert de Souza*, Paris, Bernard Grasset, 1926.

Em última análise, o cinema não trata da *imagem do mundo*, qualquer que ela seja, mas da incomensurabilidade do *Olhar* sobre a realidade e a condição humana, que o filme instaura. Um olhar que pode “ocultar” o próprio mundo (veja-se o filme *Blow Up*, por exemplo), «curvá-lo» perante o homem, para utilizar aqui o conceito referido por Gilles Deleuze («o mundo que se curva em torno de um centro perceptivo» cf. Deleuze, 1983:95)<sup>424</sup>. Esta ideia de uma realidade que continuará sempre a revelar-se desconhecida e infinita, às vezes ameaçadora, captada (e capturada) em imagens que nos confrontam com a condição humana, não deixa de ter consequências ao nível da nossa ilusão de vigilância do incontável. Ilusão porque, tal como muito bem referiu Epstein, o que o cinema faz na simples apresentação de filmes como *Il Grido*, *La Notte* ou *Banshun* (*Primavera Tardia*, Japão, 1949), de Yasujiro Ozu (1903-1963), por exemplo, é, na verdade, mergulhar-nos na superfície abismal da nossa própria humanidade, o espelho – negro como a última e ciciante imagem final de *Banshun* ou o lento *fade out* de *Lo Sguardo di Michelangelo Antonioni* – onde continuamente encontramos e perdemos as nossas memórias e emoções, o *eu* e o outro. Impedindo-nos de olhar o filme como se olha vulgarmente para o mundo, Antonioni e Ozu, entre outros, obrigam-nos a ver “aquela realidade”, não como a “nossa” realidade, mas como a realidade universal, um “nada”, tal como reza o epitáfio no túmulo de Yasujiro Ozu, em *Engaku em Kita-Kamakura*: a palavra única “*mu*”, termo filosófico cuja tradução possível é “nada”, mas que sugere, no contexto da filosofia Zen, “*o nada que é tudo*”. Efectivamente, como sublinha Tom Conley (“The Strategist and the Stratigrapher”, 2010), evocando a imagem-tempo de Gilles Deleuze, os espaços de Antonioni e Ozu, não podem ser explicados em termos espaciais, porque não podem ser localizados. São espaços «geológicos», compostos por múltiplas sedimentações.

Evocando uma ideia de Paul Schrader (“Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer”, 1980), podemos dizer que Antonioni, tal como Ozu, filma sempre o único e mesmo filme, ao longo de toda a sua vida, porque não há outro em todo o universo alcançável. O que há são ténues ou violentas variações do mesmo filme e do mesmo mundo, orquestradas segundo os ritmos, a técnica e a sabedoria de cada um (Antonioni, Ozu, Dreyer, Rossellini...). É essa a diferença da obra de Antonioni, em relação ao filme que não sobrevive ao tempo e se apaga lentamente ao sabor do esquecimento. É pela diferença do olhar que as imagens dos filmes referidos ao longo deste trabalho (uns mais do que outros, é claro), se inscrevem no corpo, rasgando o tecido nervoso e a “carne”, e se

---

<sup>424</sup> Gilles Deleuze (1925-1995) utiliza o conceito a partir das teorias filosóficas de Henri Bergson (1859-1941) que, por sua vez, o aplica, provavelmente na sequência de leituras críticas das teorias físicas de Hermann Minkowsky (1864-1909) e Albert Einstein (1879-1955).

instalam na mente como feridas dolorosas e abertas, à passagem ilusória do tempo. Uma imagem justa da epígrafe é a última cena do filme *Banshun*: o lento «anoitecer» – literal na luz que se apaga, ainda e sempre a luz! – no interior da casa, onde co-habitam, finalmente, em plena comunhão, o fantasma e o homem na sua solidão; a imagem de um ser humano sem máscara, curvado ao peso do tempo sem idade e sem espessura, e da sua implacável permanência, descascando a maçã, como quem despe o mundo e a si próprio, da frágil película ilusoriamente protectora. Só o cinema pode “mostrar” esta verdade de uma forma tão abstracta e, simultaneamente tão concreta, de tal modo que as imagens deixam de ser imagens e transformam-se em emoções.

Se invocamos aqui um filme de um cineasta cuja obra se inscreve num espaço e num tempo-duração diferentes daqueles que marcam as obras de Antonioni, é ainda para concluir que o cinema pode, efectivamente, revelar aspectos essenciais da condição humana que os códigos sociais e culturais tendem a opacificar. Neste sentido, podemos concordar com várias propostas de Schrader, nomeadamente a afirmação de que a frontalidade no filme de Ozu é, quase, um retorno à figura hierática da arte bizantina – os rostos dos actores são enigmáticos, ambíguos e levemente inexpressivos, a imagem é frontal. É um vestígio das artes plásticas, que também o cinema de Antonioni inscreve. Mas discordamos da conclusão sobre a suposta inspiração da atitude de oração entre o espectador e a obra de arte.

De facto, nada nos parece mais nivelador do que a atitude de cineastas como Antonioni e Ozu, que colocam perante o espectador, as imagens da probabilidade de irrupção aleatória dos eventos do mundo. Se os autores filmam deste modo, não será certamente por reverência ao estatuto divino da arte, mas justamente pelo reconhecimento da sua sublime possibilidade de evidenciar a serena mas violenta humanidade, que é o traço essencial das *paisagens* que nos habitam, sejam elas os planos de conjunto da natureza – a vegetação, o mar, os elementos em Antonioni –; a imagem final da água cintilante em *Banshun*, que murmura num plano escurecido; as paisagens estruturadas e os planos médios do(s) interiores da(s) casa(s), no mesmo filme, banais, mas perfeitos, filmados de um ângulo baixo; ou ainda os planos enigmáticos do jardim de pedra, cujo espaço não é já imagem da natureza em si, mas recusa, sem dúvida, qualquer inscrição no lugar humanizado da urbe, apesar da sua aparente submissão aos olhares de contemplação, ou ao olhar, de algum modo predador e ordenador, da câmara.

Perante as imagens de Antonioni, uma outra questão que podemos colocar no final desta investigação é a de saber o que resta da imagem plástica e da imagem do cinema, enquanto figuras da emoção, na década de mente. Quanto à primeira, a nossa reflexão parece induzir a conclusão de que os filmes de Antonioni são obras que mostram a possibilidade de sobrevivência de uma arte, que está hoje sob o vaticínio e a ameaça de desaparecimento inevitável, apontando a direcção do olhar, não para os espaços físicos do mundo e a sua velocidade crescente, mas para o “espaço interior” que congrega a memória e a imaginação, o pensamento e a razão. Resta ainda a questão da emoção. As imagens de Antonioni são cerebrais, frias, calculadas. São imagens que nos fazem ver. Nada resta do mecanismo fácil da encenação dramática, onde a expressão dos sentimentos (que são, como se sabe, a face invisível das emoções) facilitava a identificação imediata e supostamente catártica, do espectador. Num cinema da tragédia, esse sim, dominado pelas emoções (respostas profundas e incontornáveis, visualmente inscritas no ser humano, no corpo e na “alma”), não há lugar à sensação imediata, mas à reflexão e à introspecção. Todavia, o cinema de Antonioni sempre foi um acto intuitivo de criação, como atestam as inúmeras considerações do cineasta, reunidas em entrevistas e escritos.

Estas conclusões induzem, de imediato, a consideração de um antes e um depois de Antonioni. No que diz respeito às questões específicas da percepção, é evidente que a sua prática de um cinema não-normativo reflecte, incondicionalmente, os conhecimentos sobre o mundo veiculados pelos múltiplos usos comunicacionais da imagem, como é o caso da fotografia aérea. Antonioni procura gerir, na arte das imagens, até então substancialmente ancoradas na visão «egocêntrica e perspéctica do mundo», para utilizar aqui a expressão de Gregory Currie, as transformações decorrentes da mudança de paradigma da percepção, operada pela mutação da ideia de “espaço”.

A partir daí, surgem outras questões; Terão os estudos sobre a mente e as ciências cognitivas contribuído para um positivismo crescente das imagens da arte? Ou, pelo contrário, a análise do cinema, tendencialmente do ponto de vista das suas práticas e possíveis contributos sócio-políticos, revelam, cada vez mais, a existência de um resíduo inexplicável e (in)significante, da ordem da fotogenia e do sublime, que continua a determinar a sua especificidade? Estará a imagem-cinema ameaçada, não pela tecnologia, mas pelo esvaziamento inevitável da sua dimensão poética e trágica? Ou o cinema nunca saiu, nem sairá, dessa imagem, ainda que dissecada nas suas técnicas e tecnologias?

Raymond Durgnat (*Films and Feelings*, 1967) afirma que «a grande dificuldade em falar sobre *estilo* em cinema» é o facto de estarmos perante um «*potpourri* de formas de arte, partilhando elementos comuns a umas e outras, embora entrelaçando-os num padrão próprio» (Durgnat, 1967:19). Mas esta afirmação contém, apenas, meia-verdade. O filme é, efectivamente, essa orquestração que o torna o único herdeiro possível de todas as artes em simultâneo (cf. Riciotto Canudo), mas é, também, uma forma que não depende apenas da técnica ou da tecnologia, e jamais poderia alcançar os seus mais profundos desígnios sem esse *espaço* de correlação que é a *mente* e, por conseguinte, a memória. Os filmes de Antonioni são marcados por figuras que habitam as paisagens trágicas e, portanto, pós-modernas de um mundo à beira do desaparecimento. Paisagens da memória cujas imagens interpelam os modelos tradicionais de comunicação.

O monólogo interior e o solilóquio, nas paisagens que são «quadros privilegiados do gesto humano» (cf. Sitney, 1993:111), são metáforas incomensuráveis das formas de comunicação na contemporaneidade. O cinema de Antonioni não pode ser, portanto, jamais, o cinema da incomunicabilidade. É o cinema da comunicação possível, subliminar. Mas sobretudo o cinema do cinema. Perante a questão “serão estas figuras de artista (em Antonioni) dramatizações de si próprio?”; se a resposta é afirmativa, então, os seus filmes são, na verdade, estruturas dialógicas, em que Antonioni “fala” consigo próprio sobre o sentido da vida e do mundo. O solilóquio de Shelby em *Memento* toma, na obra de Antonioni, uma amplitude perante o todo. Já não é apenas um homem na demanda da sua própria identidade, como em *Memento* ou *Zerkalo*, mas a demanda do homem sobre a sua condição, e a interrogação da realidade sobre a sua natureza, se nos é permitida aqui a personificação do mundo. Daí a importância da referência constante do cinema aos espelhos e seus análogos, objectos ou superfícies que, pelas suas características complexas e fascinantes, problematizam o *espaço* do ponto de vista filosófico, introduzindo na imagem marcas do conhecimento e da ciência, da poesia e da vida, na experiência da sua duração.

E porque a questão da temporalidade não está, na verdade, desligada da questão da espacialidade (considerem-se as três dimensões temporais – passado, presente e futuro), o passado está indiscutivelmente ligado ao tempo, mas o presente não pode alhear-se do espaço. Não há presente, sem essa presença num *locus* qualquer, pelo que, ao tratarmos o filme com referência à sua estrutura espacial, estamos na verdade a conceder-lhe a marca indelével da pós-modernidade – o seu estado de contemporaneidade em permanência – qualquer que seja o tempo da sua realização ou recepção. Sendo o futuro, o ser em potência, o «futuro é um irrealizável», o que significa, no limite, que o futuro não existe. No

filme, esta asserção é uma expressão da sua verdade. A suspensão das imagens (e, portanto, da imaginação), no final de um filme, é a concretização virtual de um futuro irrealizável. As figuras deste mundo que se apagou (literalmente) ante o nosso olhar, não têm futuro. Mas continuam a ter presente, sempre que uma projecção tem lugar. Ou, o mesmo é dizer, um espaço de luz – num ecrã – e um lugar da memória, na mente do espectador. O que é estranho e paradoxal é que o futuro possa ressurgir em cada presente, como um horizonte ideal e diferido sempre em vias de atingir. O filme é, desta forma, um jogo da existência muito irónico, uma exposição crua ao desafio constante das nossas capacidades de ajuste às vicissitudes da vida.

Voltando ao cinema de Ozu, para citar Noronha da Costa (“*Ozu ou a Dimensão do Olhar*”, 1980), o *Cinema* pode até ter sido, ou continuar a ser, a «nova catedral dos nossos tempos», espaço privilegiado da relação entre a imagem e a dimensão do olhar que a abriga. Mas a questão primordial emergente é a única que pode responder ao problema da emoção: “Será o cinema o *Ver* de Deus ou o *Olhar* humano?”. O que se nos afigura indiscutível é que, com o cinema, a arte parece ter, pela primeira vez, a capacidade de *Olhar dentro* (assumindo toda a subjectividade que é possível na utilização da câmara), mas a *partir de fora*, multiplicando exponencialmente os pontos de vista até ao infinito, dentro e fora do enquadramento, nos sucessivos e múltiplos filmes da história do cinema. Filmes esses que, todos juntos, acabam por “esboçar” um mapa imenso, uma “*cartografia da memória*” e um registo do poder das emoções humanas (e.g. o medo, a alegria, a tristeza, a cólera, a surpresa, a aversão, etc.) na complexa adaptação ao mundo, “tecendo” um espaço-tempo contínuo, uma tapeçaria magistral que poderá muito bem ser a derradeira imagem da omnivisão; num plano de *Ver* ideal e diferido, a que se acede, por vezes, numa obra singular.

### **Outras considerações e interrogações**

A primeira década do século XXI tem sido, frequentemente, considerada como a década da mente, quer no domínio da ciência quer no âmbito da filosofia. A arte das imagens segue as tendências do conhecimento, explorando a possibilidade de mostrar os extremos da matéria. Por um lado, aproxima-se do domínio puro da abstracção, mas sobretudo da “desrealização”, o *bit* substitui, gradualmente, a *luz* ou o *pigmento* como “matérias” básicas; por outro, anseia tornar visível e presente, a extrema materialidade dos



corpos, na permanente exposição das entranhas e de todos os processos proto-estéticos e pro-estéticos da arte.

O desenvolvimento dos estudos em áreas como a imagética cerebral, e a sua relação com a memória e as emoções, num domínio claramente neurobiológico, bem como o aparecimento de estudos sobre a linguagem informacional e os ambientes digitais, relacionados com processos tecnológicos são, também, como tivemos oportunidade de referir no primeiro capítulo, contributos que apontam a direcção modal das reflexões sobre a temática das imagens. Num artigo de 2008, sob o título “Neurocinematics: The Neuroscience of Film”<sup>425</sup>, publicado pela revista *Projections: The Journal of Movies and Mind*, um grupo de investigadores divulgava um estudo sobre os efeitos dos filmes na actividade cerebral, durante o visionamento, utilizando os processos fMRI (*Functional Magnetic Resonance Imaging*), na captação das imagens, e a *Inter-Subject correlation analysis* (ISC), para avaliar as semelhanças nas respostas espaço-temporais, através da “leitura” das imagens dos cérebros dos espectadores durante o visionamento. Os resultados mostravam que alguns filmes podem exercer um controlo considerável sobre a actividade neuronal e o movimento ocular. Mostravam ainda que os dados variavam em função do conteúdo do filme, da edição e do estilo de realização. Mas nada disto é novidade, pelo menos do ponto de vista da problematização.

As investigações realizadas no Instituto de Filmologia da Universidade de Paris, a partir do início da segunda metade do século XX, cujos resultados foram publicados na *Révue Internationale de Filmologie*, equacionavam já, de alguma forma, a hipótese de o filme colocar, com alguma acuidade, o problema das relações entre *o que é visionado e o que é vivenciado*. Referindo-se à problemática, Gilbert Cohen-Séat citava Mme de Sévigné (1626-1696)<sup>426</sup>: «o espectador exprimir-se-ia assim: “*J’ai mal à l’œil de cet acteur*”», o que reenvia, por um lado para questões de carácter cognitivo, nomeadamente no que diz respeito aos complexos mecanismos da percepção, por outro, para questões relativas às diferenças do processo de criação – como é o caso da *mise en scène*, a luz, a montagem, etc. – que fazem de

---

<sup>425</sup> Cf. Hasson, Uri; Landesman, Ohad, Knappmeyer, Barbara; Vallines, Ignacio; Rubin, Nava and Heeger, David J. (2008). “Neurocinematics: The Neuroscience of Film” in *Projections: The Journal of Movies and Mind*, Volume 2, Issue 1, Summer 2008, Berghahn Journals, disponível em [http://weblamp.princeton.edu/~psych/psychology/research/hasson/pubs/Hasson\\_Neurocinematics\\_2008.pdf](http://weblamp.princeton.edu/~psych/psychology/research/hasson/pubs/Hasson_Neurocinematics_2008.pdf) (consultado em 16 de Fevereiro de 2010).

<sup>426</sup> O autor refere-se a Marie de Rabutin-Chantal, Marquesa de Sévigné (1626-1696), conhecida pela escrita epistolar, sobretudo as centenas de cartas que escreveu a sua filha durante cerca de trinta anos. As primeiras 28 cartas (ou excertos) foram divulgadas, clandestinamente, em 1726, a que se seguiu uma edição autorizada de 614 cartas entre 1734-1737 e, uma outra, de 772 cartas, em 1754.

um espaço materialmente confinado aos limites do ecrã, um espaço ilimitado e infinito, espiritualizado e poético, capaz de “agir” sobre o espectador.

O que é, talvez, novidade e, de certo modo, preocupante, é o facto de o estudo referido em epígrafe, realizado pela equipa do cientista Uri Hasson (*Center for Neural Science and Department of Psychology*, New York University), no âmbito da teoria cognitiva do filme, procurar perceber «o impacto dos diferentes estilos de realização na mente dos espectadores» (cf. Hasson et Al., 2008) *com o objectivo de fornecer à indústria do filme* «um método de avaliação dos seus produtos». *I.e., criar um instrumento de controlo cognitivo*, através das imagens.

Percebemos assim, que os novos conhecimentos e interrogações nos domínios supracitados têm influenciado, cada vez mais, “o modo de fazer mundos” do cinema, e podem levar essa influência a níveis de acção (e manipulação) que, até agora, só eram mesmo possíveis na saga da teoria da conspiração dos *X-Files*. Quer isto dizer, que se pensa cada vez mais num quadro do *cinema* e menos num contexto do *filme*. Referimo-nos, como é óbvio, à distinção sugerida por Cohen-Séat, na sua definição de *factos filmicos* e *factos cinematográficos*. As investigações proliferantes encerram, também, demandas sobre o digital e o virtual (esta última é, como vimos, muito mais antiga do que se pensa), a intertextualidade e o tempo, por exemplo, todas elas claramente tributárias dos chamados dispositivos. A reflexão sobre o cinema é, cada vez mais, uma reflexão sobre a “máquina” e as suas potencialidades manipuladoras e, cada vez menos, uma sondagem do homem.

O propósito desta investigação, enunciado nas primeiras páginas e, várias vezes sugerido ao longo da tese, era mostrar que o cinema resulta do pensamento e pode ser, por essa via, uma forma de conhecer aspectos do mundo e do homem. Dir-se-á, talvez, que tudo isso continua a ser possível, independentemente da natureza do suporte, ou das transformações da arte. Novas técnicas, novas questões. No entanto, na obsessão contemporânea de tudo desconstruir e explicar, tendencialmente numa perspectiva funcional e utilitarista, as questões especificamente humanas e artísticas, colocadas pela experiência intuitiva do cinema, são facilmente subjugadas pelo estabelecimento de modelos da sua prática.

Entretanto, a interrogação da *visibilidade* e da *visualidade* da imagem, ambas decorrentes, mas não limitadas, à temática da *percepção visual*, continuam a mostrar a manifesta insuficiência de uma abordagem de natureza puramente positivista, quer no cinema quer nas artes em geral. O filme e a pintura, por exemplo, continuam a evidenciar

uma clara predisposição para evocar questões de uma outra ordem, que escapam ao domínio da explicação científica ou da reflexão estética e têm sido, frequentemente, escamoteadas por algumas abordagens categóricas da filosofia da arte e do cinema, ou ignoradas e preteridas por muitos estudos das *screen theories*. A exceção é, como se sabe, a tradição representada sobretudo por teóricos franceses ou outros, europeus, o que evidencia a profunda divisão da comunidade acadêmica, e segue, aliás, a tendência da própria prática cinematográfica; de um lado o cinema americano, do outro o europeu<sup>427</sup>. Não sendo nossa intenção fazer a crítica do estado da arte, é importante, no entanto, referir esta questão, por dois motivos. Em primeiro lugar porque, a nossa abordagem do tema é, ela própria, uma proposta de compreensão do cinema em geral, e do filme em particular, como um objecto complexo que induz a investigação multidimensional e multidisciplinar. Em segundo, porque admitimos a necessidade de instituir, neste domínio, uma prática de revisibilidade que passa pelo reconhecimento dos diversos contributos disciplinares, para o entendimento de uma arte que é, também, uma forma peculiar de (auto)conhecimento.

Quanto ao ponto de vista da eventual relação com o espectador, embora não sendo esse o principal enquadramento do problema, é importante concluir que a nossa perspectiva relativamente à relação que o cinema em geral (e o filme em particular), enquanto arte, mantém com as teorias científicas ou outras, não diz respeito a qualquer hiato de conhecimento: O filme não é uma ponte entre o conhecido e o desconhecido, não é uma qualquer porta de entrada, nem um gesto de desvelar qualquer mistério ao nosso entendimento. O filme, bem como o cinema, não nos resgatam do fatalismo da nossa ignorância sobre a origem, o destino, a natureza do homem (se uma tal natureza existe!) ou as razões da condição humana... O filme não aponta soluções, nem propõe chaves. O filme apenas equaciona o domínio da relação, posicionando-nos nos limites da consciência e, portanto, da memória, o que talvez queira dizer que a única ponte possível é entre o que *eu* (memória) «sei» e o que *eu* (matéria) também «sei». O filme poderá então ser, talvez, um ponto de sutura que opera nessa fronteira que é a disrupção tendencial entre o que os conhecimentos sobre a nossa herança biológica nos dizem que «sabemos» (através da ciência), e o que o espírito parece querer ocultar e guardar sigilosamente (sabe-se lá porquê),

---

<sup>427</sup> Um exemplo dos reflexos culturais dessa profunda divisão está patente nos escritos de Manny Farber, aclamado Crítico de Cinema Americano, cujas brevíssimas e descontextualizadas referências aos filmes de Antonioni (entre referências idênticas a outros filmes europeus) são, quase sempre, negativas e, até, depreciativas. Porque escapam a essa conceptualização normativa, que rege o cinema americano, os filmes de Antonioni são, nos escritos de Farber, o exemplo do que não se deve fazer. Cf. Polito, Robert (Edited by) (2009). *Farber on Film, The Complete Film Writings of Manny Farber*, The Library of America, 2009.

talvez na tal zona mapeada do cérebro (no corpo, portanto), ou nas desconhecidas e potenciais capacidades da mente.

De qualquer forma, é incontestável que, como muito bem notou Epstein, o dispositivo cinematográfico mostra-nos o verdadeiro horizonte diferido desse conhecimento, ao deslocar a questão do pensamento/existência, recentrando-a numa questão certamente muito mais «diabólica», que é a de perceber quem é o sujeito desta existência. Neste contexto, o filme inclui, incontestavelmente, uma experiência do espaço e do tempo que não é estritamente física, mas pressupõe o ser que o experimenta e o observa. Dito de outra forma, o tempo já não é apenas uma espacialização, uma simples linha da luz, mas uma *durée*, noção de espaço-tempo oportunamente proposta por Bergson, que não existe fora da consciência, isto é, na ausência de um observador dotado de corpo e alma.

Em conformidade com esta ideia, surge uma das questões fundamentais para o estudo do filme, nos nossos dias, e talvez até aquela que continua a particularizar o cinema, face às restantes artes e demais imagens. A constatação de que o filme não se limita a apresentar a vida mas se constitui, indelevelmente, como forma de aprendizagem ao longo dela, bem como meio (por vezes até único) de o homem se «confrontar» com situações limite – a solidão, o sofrimento, a ideia da morte... –, à beira do precipício, mas sem o perigo da desagregação. Este estatuto pedagógico que as novas imagens tendem a desconfigurar e a marginalizar, confere ao nosso objecto de estudo um destaque evidente, no contexto das novas abordagens da arte em diálogo com as ciências cognitivas, nomeadamente a filosofia e as neurociências, embora o aprofundamento destas questões tenha estado para além dos objectivos principais desta investigação.

Uma das direcções possíveis, na contextualização referida, é aquela em que se situam, por exemplo, Stanley Cavell e David Rodowick que problematizam, actualmente, um cinema cujas imagens estão ainda marcadas por uma certa dimensão realista, como atitude ética e moral. David Rodowick sustenta que há uma ponte entre a teoria do cinema de Gilles Deleuze (para Gilles Deleuze e Félix Guattari, os grandes domínios da criação humana são a ciência, a filosofia e a arte. Tais domínios são relativamente autónomos e baseados em diferentes modos de expressão, respectivamente funcionais, conceptuais e perceptuais) e a proposta filosófica de Stanley Cavell, justamente através da ontologia, embora a ontologia de que fala Rodowick não seja a ontologia do cinema, numa perspectiva Baziniana. O que está em causa, segundo Rodowick, é a proposta de uma relação ética que

o filme estabelece com o próprio ser. Diz o autor que ambos, Deleuze e Cavell, avaliam um modo particular do ser, que «[...] não é o ser ou a identidade do filme, ou o que identifica o filme como arte, mas antes as formas de ser que a arte estimula em nós – ou, mais profundamente, como é que o filme e as outras formas de arte nos mostram ou devolvem os nossos modos de ser, actuais, passados ou futuros» (Rodowick, 2007:104). Para Deleuze e Cavell, conclui Rodowick, a relação ética é inseparável da relação com o pensamento. Deste modo, o cinema que é, em Deleuze, uma forma de pensamento, tenderia a exprimir, não apenas os nossos modos de existência, incluindo as relações que estabelecemos com os outros e com o mundo, mas também os fundamentos éticos e morais da nossa atitude perante as exigências da condição humana, nomeadamente, a liberdade.

Tudo isto é, evidentemente, importante e verosímil, mas a passagem do filme ao segundo plano da reflexão não é, talvez, uma solução sem falhas. Como explicar então, o filme que reenvia para o filme, a reflexividade do cinema? O cinema tem, de facto, a capacidade de nos devolver o nosso próprio passado, enquanto espécie, o presente e, até o futuro, mas o cinema devolve-nos, também, e “essência” da sua própria arte, a sua “ontologia” que é, bem entendido, inseparável do ser do autor (como procurámos mostrar pela confrontação dos filmes com as próprias palavras dos autores), na medida em que, não é possível atingir o ser da arte, sem o ser do homem que a inventa.

A assunção, a partir de Bergson, de que «as imagens não podem ser criadas nem destruídas», como sublinha Rodowick, é também demasiado radical. As imagens podem muito bem ser “estados do universo”, “a fotografia nas coisas”, “o filme na realidade”, como, aliás, também defendemos explicitamente, a propósito de *Close-up*, por exemplo, mas a expressão da obra que resulta do encontro não é vulgar, nem universal. É, pelo contrário, a expressão da diferença, o homem na (sua) humanidade. Continua, pois, a ser importante defender o cinema das incursões do “cinema” e da teoria normativa, na medida em que há essa expressão de uma espiritualidade que nem todos atingem da mesma forma e com a mesma intensidade.

Por essa razão, neste trabalho, estamos menos numa perspectiva do *cinema como filosofia*, e mais num *cinema da filosofia*, em que há uma irreversível identificação do cinema com a própria vida, e no pressuposto de que a atitude filosófica está intrinsecamente ligada à nossa vida quotidiana. Se são inseparáveis, não há como tomar o cinema como objecto. O cinema não é o objecto da filosofia, nem de uma estética. O filme é o objecto do cinema que é, em si, uma forma de expressão filosófica. É essa, quanto a nós, a diferença.

Se não for bem compreendida, a questão da ética no cinema pode ser, deste modo, um terreno de areias movediças. Se atribuímos à arte um elo causal à ética, podemos também depositar nela uma remota esperança de “salvação” do mundo. É reconhecer, mais uma vez, o seu estatuto funcional, e, talvez até, utilitário. Mas, ao contrário da Ética, o filme não procura determinar a finalidade da vida humana, nem os meios de a alcançar. Contrariamente às “teses” veiculadas por conteúdos mais ou menos demagógicos de um cinema balizado pela indústria, a magnitude do cinema não está na possibilidade de preconizar juízos de valor que permitam distinguir entre o bem e o mal. O filme, como a arte, é sempre diabólico, no sentido Epsteiniano. A arte é disruptiva, descontínua; a ciência e a filosofia podem falar de ordem, mas a arte fala sempre de desordem. Isto não quer dizer, no entanto, que não haja lugar a uma certa moral, no sentido de ordem espiritual que rege a acção do próprio cinema. Mas é de outro nível que se trata.

Estas questões colocam-nos estrategicamente mediante o filme, nos interstícios da arte e da filosofia, nos intervalos da arte e da ciência. O filme participa, pontualmente, das interrogações que movem esses mesmos campos. O cinema é funcional (há modelos que funcionam, e as teorias do filme bem como a filmologia assomaram os mecanismos dessa funcionalidade); o cinema toca o domínio do conceptual, na medida em que “o filme evoca o pensamento”; «[...] há uma relação do Conceito com a Imagem. Aqui, a criação de conceitos define a autonomia da actividade filosófica, enquanto a Imagem se torna a chave para compreender a subjectividade e a nossa relação com o mundo» (Rodowick, 2007:102). Mas, ultrapassada a questão da percepção, o filme é, sobretudo, uma questão de “Visão” com todas as suas dimensões; “... o que eu quero, é fazer-vos ver!”.

Isto vem ao encontro da nossa proposta inicial, no final da primeira parte deste trabalho, a de considerar seriamente a urgência em devolver à teoria do filme uma dimensão construtivista, mas também comunicacional e artística, que não exclua a compreensão das diversas dimensões expressivas das suas imagens. Finalmente, embora se considere a hipótese de haver no filme, uma possibilidade de alusão à Ética e à Moral, como sugere, intencionalmente, a nossa brevíssima referência ao filme *Nuit et Brouillard* (Alain Resnais, França, 1955), o cinema não pode ser jamais uma promessa de redenção. O filme pode, somente, mostrar. Como diz Alison Ross (“Michelangelo Antonioni: The Aestheticization of Time and Experience in *The Passenger*”, 2008): «Os valores morais, as motivações, os estados de espírito e os sentimentos não podem assumir formas específicas, mas podem ser “mostrados”» (Ross, 2008:50), isto é, a experiência de sentidos e sentimentos de natureza ética e moral é possível através da representação estética, que torna

acessíveis ao espectador, *ideias* que, segundo a autora, não são possíveis de explorar discursivamente. Ross inclui os filmes de Antonioni num cinema que tenta dar a estas ideias uma «forma vivenciada».

Mas o domínio do cinema não é o da Moral; não pode constituir-se como juiz ou redentor de uma qualquer acção que só à vida reenvia. Se alguma ética ou moral é possível, isso significa simplesmente que o cinema em geral, e o filme em particular, pode posicionar-nos na tomada de consciência. Ou como diz André Labarthe, o cinema é «uma técnica da consciência de si»<sup>428</sup>, cuja acção possível é essa; a de um posicionamento do espectador *ego, hic et nunc*. O seu movimento na vida está na poesia; nessas pequenas flores violeta, desfocadas e em plano de fundo, por exemplo, referidas por Pasolini, a propósito de *Il Deserto Rosso*<sup>429</sup>. Tudo o resto escapa à arte, e ao filme em particular.

O cinema remete-nos para a nossa identidade, questiona-nos sobre ela, mas nunca a resolve. Agita-nos. É um agente de convulsão interna, de confrontação com a inquietação e a angústia perante o mundo. Mas, tal como a ciência, que nos devolve uma imagem infinita e incomensurável da realidade exterior, e da verdadeira amplitude da nossa solidão no universo, também o filme nos devolve a imagem da nossa realidade interior, ou antes, espiritual, sem remissão possível dessa mesma solidão que confrontamos perante a irremissibilidade da finitude humana. Há uma epígrafe que diz: “No dia em que nascemos começamos a morrer”; o que o cinema nos mostra é esse processo em curso, de queda dos corpos nas suas imagens, um processo de (des)figuração que decorre da transformação da matéria em memória, no filme da vida.

---

<sup>428</sup> Cf. Labarthe, André S. (1960). “Antonioni Hier et Demain” in AAVV (1960). *Cahiers du Cinéma*, nº 110, Aout 1960, pp. 27-32.

<sup>429</sup> Cf. Pasolini, Pier Paolo (1965). “The Cinema of Poetry” in Nichols, Bill (Edited by) (1976). *Movies and Methods, Volume I*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1976.





## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AAVV (2009). *La Chine – Chung Kuo: retours sur Antonioni, Mao et l'influence des images*, Carlotta Films, 2009
- AAVV (2006). *Erice Kiarostami, Correspondences*. Barcelona: Centre de Cultura Contemporània de Barcelona e Institut d'Edicions de la Diputació de Barcelona and Actar
- AAVV (2004). *Abbas Kiarostami*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 2004
- AAVV (1995). *Cahiers du Cinéma: 100 journées qui on fait le Cinéma*, Numéro Hors-Série, Janvier 1995
- AAVV (1980). *Ciclo Yasujiro Ozu, organizado pela Embaixada do Japão e pela Fundação Calouste Gulbenkian*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Julho 1980
- ABEL, Richard (1988). *French Film Theory and Criticism, A History/Anthology 1907-1939, Volume I: 1907-1929*, Princeton, Princeton University Press, 1993
- ACKERMAN, James S. (1959). “Science and Visual Arts” in Toulmin, Stephen et Al. (1961). *Seventeenth Century Science and the Arts* [Versão Electrónica], New Jersey, Princeton University Press, 1961, pp. 63-90
- AGOSTINHO, Santo (c. 397 AD/398 AD). *Confessiones* (Tradução Portuguesa de J. Oliveira Santos e A. Ambrósio de Pina: *Confissões*, 9ª Edição, Livraria Apostolado da Imprensa, Porto, 1977)
- ALBERTI, Leon Battista (1435). *De Pictura* (Tradução francesa de Jean-Louis Schefer: *De la Peinture*, Paris, Macula Dédale, 1992)
- ALMENDROS, Nestor (1991) *Un Homme à la Caméra*, Paris, Hatier, 1991
- ALPERSON, Philip (Edited by) (1992). *The Philosophy of the Visual Arts*, New York, Oxford University Press, 1992
- ANDERSON, Joseph D. (1996). *The Reality of illusion, An Ecological Approach to Cognitive Film Theory*, Carbondale and Edwardsville, Southern Illinois University Press, 1996
- ANDO, Tadao (1988). “Shintai e Espaço” in CO, Francesco Dal (1994). *Tadao Ando, Le opere, gli scritti, la critica* (Tradução portuguesa: Margarida Periquito: *Tadao Ando, As obras, os textos, a crítica*, Lisboa, Dinalivro, 2001)
- ANDREW, J. Dudley (1976). *The Major Film Theories, An Introduction*, London, Oxford University Press, 1976
- ANTONIONI, Michelangelo (1991). *Écrits*, Paris, Éditions Images Modernes, 2003
- ANTONIONI, Michelangelo (1983). *Quel Bowling sul Tevere*, Turin, Giulio Einaudi (Tradução francesa de Sibylle Zavriew: *Rien que des Mensonges*, Jclattès, 1985)
- ANTONIONI, Michelangelo (1982). “Il est Né à Londres mais ce n'est pas un film anglais” in BONFARD, Alain et SEMIN, Didier (Éd.) (2003). *Michelangelo Antonioni: Écrits*, Paris, Éditions Images Modernes, pp. 312-314
- ANTONIONI, Michelangelo (1978). “Io e il cinema, io e le donne” (Tradução americana de Dana Renga: “Myself and Cinema, Myself and Women” in COTTINO-Jones, Marga

(Edited by) (1991). *The Architecture of Vision, Writings and Interviews on Cinema*, Chicago, The University of Chicago Press, 2007, 185-192

ANTONIONI, Michelangelo (1976). "Les Aventures de L'Avventura" in BONFARD, Alain et SEMIN, Didier (Éd.) (2003). *Michelangelo Antonioni: Écrits*, Paris, Éditions Images Modernes, pp. 216-218

ANTONIONI, Michelangelo (1974a). "Est-il encore possible de tourner un documentaire? (1974)" in BONFARD, Alain et SEMIN, Didier (Éd.) (2003). *Michelangelo Antonioni: Écrits*, Paris, Éditions Images Modernes, pp. 271-277

ANTONIONI, Michelangelo (1974). "Est-il encore possible de tournée un documentaire?" in AAVV (2009). *La Chine – Chung Kuo: retours sur Antonioni, Mao et l'influence des images*, Carlotta Films, 2009, pp. 10-15

ANTONIONI, Michelangelo (1972). "La China et les Chinois" in ANTONIONI, Michelangelo (1991). *Écrits*, Paris, Éditions Images Modernes, 2003, pp. 278-283

ANTONIONI, Michelangelo et Al (1968). *Antonioni* (Tradução: Carlos Porto et Al), Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1968

ANTONIONI, Michelangelo (1967). "Blow Up: À Propos de l'Amour et du Cinéma" ("A candid conversation with Italy's master of cinematic anomie" in *Playboy*, 1967) in (BONFARD, Alain et SEMIN, Didier (Éd.) (2003). *Michelangelo Antonioni: Écrits*, Paris, Éditions Images Modernes, pp. 74-91

ANTONIONI, Michelangelo (1964). "Seis Filmes" in FONSECA, M. S. (Org.) (1985). *Michelangelo Antonioni*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1985 (pp. 110-114)

ANTONIONI, Michelangelo (1964a). "Préface pour *Sei Film*" in BONFARD, Alain et SEMIN, Didier (Éd.) (2003). *Michelangelo Antonioni: Écrits*, Paris, Éditions Images Modernes, pp. 231-241

ANTONIONI, Michelangelo (1964b). "Trois textes pour Venise: Michelangelo Antonioni, Deserto Rosso" in *Cahiers du Cinéma*, n° 159, Octobre 1964, pp. 14-15

ANTONIONI, Michelangelo (1964c). "La réalité et le cinéma direct" in BONFARD, Alain et SEMIN, Didier (Éd.) (2003). *Michelangelo Antonioni: Écrits*, Paris, Éditions Images Modernes, pp. 64-66

ANTONIONI, Michelangelo (1963). *Screenplays of Michelangelo Antonioni* with an Introduction by the author. The Orion Press, Inc., 1963

ANTONIONI, Michelangelo (1961). "A Doença dos Sentimentos, Colóquio no Centro Sperimentale" in FONSECA, M. S. (Org. e Texto) (1985). *Michelangelo Antonioni*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1985 (pp. 117-130)

ANTONIONI, Michelangelo (1960). "Il est plus facile d'inventer" in BONFARD, Alain et SEMIN, Didier (Éd.) (2003). *Michelangelo Antonioni: Écrits*, Paris, Éditions Images Modernes, pp. 23-30

ANTONIONI, Michelangelo (1959). "Para mim fazer um filme é viver" in FONSECA, M. S. (Org. e Texto) (1985). *Michelangelo Antonioni*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1985 (pp. 104-106)

ANTONIONI, Michelangelo (1959a). "Paradoxes sur les Acteurs" in BONFARD, Alain et SEMIN, Didier (Éd.) (2003). *Michelangelo Antonioni: Écrits*, Paris, Éditions Images Modernes, pp. 20-22

ANTONIONI, Michelangelo (1959b). “Faire un film c’est, pour moi, vivre” in BONFARD, Alain et SEMIN, Didier (Éd.) (2003). *Michelangelo Antonioni: Écrits*, Paris, Éditions Images Modernes, pp. 16-19

ANTONIONI, Michelangelo (1958). “Mon Expérience” in BONFARD, Alain et SEMIN, Didier (Éd.) (2003). *Michelangelo Antonioni: Écrits*, Paris, Éditions Images Modernes, pp. 8-15

APARÍCIO, Maria Irene (2006). “Ecce Homo – As Marcas das Paixões” [Versão electrónica] in *artciencia.com*, Ano II, nº 4, Agosto de 2006, disponível em <http://www.artciencia.com/Admin/Ficheiros/IRENEAPA266.pdf>.

ARNHEIM, Rudolf (1995). “Estudio sobre el contrapunto espacial” in YATES, Steve (Ed.) (1995). *Poetics of Space* (Tradução castelhana de Antonio Fernández Lera: *Poéticas de espacio, antología crítica sobre la fotografía*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, SA, 2002), pp. 33-50

ARNHEIM, Rudolf (1993). “The Two Authenticities of the Photographed Media” in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 51, No. 4 (Autumn, 1993), pp. 537-540 [Versão electrónica] disponível em <http://links.jstor.org/sici?sici=0021-8529%28199323%2951%3A4%3C537%3A1TTAOTP%3E2.0.CO%3B2-O> (Acedido em 15 de Setembro de 2009)

ARNHEIM, Rudolf (1992). *To the Rescue of Art: Twenty-Six Essays*, Berkeley, University of California Press, 1992

ARNHEIM, Rudolf (1991). “Outer Space and Inner Space” in MALINA, Roger F. (Editor) (1991). *Leonardo, Journal of the International Society for the Arts, Sciences and Technology*, Volume 24, Number 1, 1991, pp. 73-74

ARNHEIM, Rudolf (1990). “Perceptual Aspects of Art for the Blind” in ARNHEIM, Rudolf (1992). *To the Rescue of Art: Twenty-Six Essays*, Berkeley, University of California Press, pp. 133-143

ARNHEIM, Rudolf (1957). *Art and Visual Perception, a Psychology of the Creative Eye*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press

ARROWSMITH, William (1995). *Antonioni, The Poet of Images*, New York, Oxford University Press, 1995

ASTRUC, Alexandre (1948). “Du stylo à la caméra et de la caméra au stylo” in *L’Écran française*, (30 Mars 1948), Tradução inglesa: “The Birth of a New Avant-Garde: La Camera-Stylo” [Versão electrónica] disponível em [http://soma.sbccc.edu/Users/DaVega/FILMST\\_101/FILMST\\_101\\_FILM\\_MOVEMENTS/FrenchNewWave/cameraStylo.pdf](http://soma.sbccc.edu/Users/DaVega/FILMST_101/FILMST_101_FILM_MOVEMENTS/FrenchNewWave/cameraStylo.pdf) (Acedido em 11 de Novembro de 2009)

ASTRUC, Alexandre (1989). “O Fogo e o Gelo” in AAVV (1989). *Murnau*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa, Fevereiro 1989, pp. 76-82

AUGÉ, Marc (1992). *Non-Lieux, Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Éditions du Seuil (Tradução portuguesa de Lúcia Mucznik: *Não-Lugares, Introdução a uma antropologia da sobremodernidade*, Bertrand Editora, Venda Nova, 1994)

AUGUSTINE, Saint. (397-398 AD). *Confessiones* (Tradução do Rev. Edward Bouverie Pusey, 1800-1882 D.D.: *The Confessions of Saint Augustine*, [Versão electrónica] Oxford, John Henry Parker, 1838), disponível em <http://www.gutenberg.org/dirs/etext02/tcosa10.txt> (Acedido em 08 de Junho de 2009); Versão latina comentada por James J. O’Donnell (Oxford 1992, ISBN 0-19-814378-8), disponível em <http://www.stoa.org/hippo/> (Acedido em 08 de Junho de 2009).

- AUMONT, Jacques (2010). *L'attrait de la lumière*, Liège, Yellow Now, 2010
- AUMONT, Jacques (2007). *Moderne? Comment le cinéma est devenu le plus singulier des arts*, Paris, Cahiers du Cinéma, 2007
- AUMONT, Jacques et MARIE, Michel (2001). *Dictionnaire Théorique et Critique du Cinéma*, Paris, Nathan, 2002
- AUROUX, Sylvain, Vol. dirigé par (1990). *Les Notions Philosophiques, Dictionnaire I et II*, Encyclopédie Philosophique Universelle, Presses Universitaires de France, 1ère Édition, Paris
- AUTE, Luis Eduardo (2006). “Algunas reflexiones sobre Lo Sguardo di Michelangelo” in BARROSO, Miguel Ángel (2006). *M. A. Antonioni. Técnicamente Dolce*, Madrid, Ediciones Jaguar, 2006, pp. 8-9
- AUTOR ANÓNIMO (1974). “Intention perverse, truquages méprisables: Critique du film antichinois de M. Antonioni, *La Chine* – par un commentateur du *Quotidien du Peuple*, journal quotidien chinois, le mercredi 30 janvier 1974” in AAVV (2009). *La Chine – Chung Kuo: retours sur Antonioni, Mao et l'influence des images*, Carlotta Films, 2009
- BABO, Maria Augusta (2009). “Escrita, Memória, Arquivo” in BABO, Maria Augusta e MOURÃO, José Augusto (Org.). *Escrita, Memória e Arquivo, Revista de Comunicação e Linguagens*, n° 40, Outubro de 2009, Lisboa, Centro de Estudos de Comunicação e Linguagens, 2009, pp. 45-51
- BABO, Maria Augusta (1993). *A Escrita do Livro*, Vega, Coleção Passagens, Lisboa, 1993
- BABO; Maria Augusta (1993a). “O Traço: entre a letra e o desenho” in RODRIGUES, Adriano Duarte (Org.). *O Não Verbal em Questão, Revista de Comunicação e Linguagens n° 17/18*, Edições Cosmos, Lisboa, 1993, pp. 75-79
- BACHMANN, Gideon (1983). “A Love of Today: An Interview with Michelangelo Antonioni” in CARDULLO, Bert (Edited by) (2008). *Michelangelo Antonioni, Interviews*, University Press of Mississippi, 2008, pp. 169-174.
- BACHMANN, Gideon (1975). “Antonioni after China: Art versus Science” [Versão electrónica] in *Film Quarterly*, Vol. 28. No. 4, Special Book Issue (Summer, 1975), University of California Press, pp. 26-30, disponível em <http://www.jstor.org/stable/1211645> (Acedido em 16 de Fevereiro de 2010)
- BAECQUE, Antoine de (1995). “Delluc Invente le terme «Cinéaste»” in AAVV (1995). *100 journées qui on fait le Cinéma, Cahiers du Cinéma*, Numéro Hors-Série, Janvier 1995, p. 28
- BAECQUE, Antoine de e Jousse, Thierry (2001). “El Cine y sus Fantasmas, Jacques Derrida” [Versão electrónica]: Tradução de Fernando La Valle] in *Cahiers du Cinéma*, n° 556, Abril 2001
- BALÁZS, Béla (1978); *Der Film. Werden und Wesen einer Neuen Kunst* (Tradução castelhana: *El Film. Evolución y Esencia de un Arte Nuevo*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1978)
- BALÁZS, Béla (1953). “Theory of the Film” in TALBOT, Daniel (Edited by) (1959). *Film: An Anthology* [Versão electrónica], New York, Simon and Schuster
- BALÁZS, Béla (1931). *Theory of the Film (Character and Growth of a New Art)* [Versão electrónica]. London, Dennis Dobson Ltd., 1952
- BACHELARD, Gaston. (1958). *La Poétique de L'Espace* (Tradução americana de Maria Jolas: *The Poetics of Space*, Boston, Beacon Press, 1994)

- BANDA, Daniel & MOURE, José (2008). *Le Cinéma: Naissance d'un Art, Premiers Écrits (1895-1920)*, Paris, Éditions Flammarion, 2008
- BAROU, J. – P. e PERROT, M. (1977). “L'Oeil du Pouvoir” in FOUCAULT, Michel (2001). *Dits et écrits II. 1976-1988*, Paris, Éditions Gallimard, 2001, pp. 190-207
- BARBARAS, Renaud (2006). “Préface” in Simondon, Gilbert (2006). *Cours de Perception (1964-1965)*, Chatou, Les Éditions de La Transparence, 2006
- BARBER, Stephen (2002). *Projected Cities: Cinema and Urban Space*, London, Reaktion Books, Ltd., 2002
- BARKER, Jennifer M. (2009). *The Tactile Eye. Touch and the Cinematic Experience*, Berkeley, University of California Press, 2009
- BARROSO, Miguel Ángel (2006). *M. A. Antonioni. Técnicamente Dolce*, Madrid, Ediciones Jaguar, 2006
- BARTHES, Roland (1980). *La Chambre Claire (Note sur la photographie)*. (Tradução portuguesa de Manuela Torres: *A Câmara Clara*, Lisboa, Edições 70, 1981)
- BARTHES, Roland (1980a). “Cher Antonioni...” in Carlo, Carlo di (Ed.) (S/d). *L'Oeuvre de Michelangelo Antonioni*, premier volume 1942-1965, Edizioni Ente Autonomo di Gestione per il Cinema, pp. 287-289
- BARTHES, Roland (1977). *Fragments d'un discours amoureux* (Tradução Portuguesa de Isabel Pascoal: *Fragmentos de um Discurso Amoroso*, Lisboa, Edições 70)
- BAUDELAIRE, Charles (1863). *Le Peintre de la Vie Moderne* [Versão electrónica] disponível em <http://baudelaire.litteratura.com> (Acedido em 27 de Outubro de 2009)
- BAUDSON, Michel (Sous la direction de) (1984). *L'Art et le Temps, Regards sur la Quatrième Dimension*, Bruxelles, Albin Michel, 1985
- BAYER, Raymond (1946). “Observation Liminaire sur la Filmologie” in COHEN-SÉAT, Gilbert (1946). *Essai sur les Principes d'une Philosophie du Cinéma, I - Introduction Générale, Notions fondamentales et Vocabulaire de Filmologie*, Presse Universitaires de France, Paris, 1<sup>ère</sup> Édition, 1946
- BAZIN, André (1985). *Qu'est-ce que le Cinéma?*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1987
- BAZIN, André (1953). “Le Réel et L'Imaginaire” in *Cahiers du Cinéma*, n° 25, *Revue de Cinéma et du Télécinéma*, Juillet 1953, pp. 52-56
- BAZIN, André (1953 a). “De L'Ambiguïté” in *Cahiers du Cinéma*, n° 27, *Revue de Cinéma et du Télécinéma*, Octobre 1953, pp. 49-54
- BAZIN, Germain (1964). *Le Message de L'Absolu: L'Aube au Crépuscule des Images*, Paris, Hachette, 1964
- BAZIN, René (1920). *Notes d'un Amateur de Couleurs*, 5<sup>ème</sup> Édition, Calmann-Lévy, Paris, 1920
- BEAUVAIS, Yann (1997). “Mouvement de la passion” in AAVV (1997). *Projections, Les Transports de l'Image*, Éditions Hazan/Le Fresnoy/AFAA, 1997, pp. 148-159
- BELL, Desmond (2004). “Shooting the Past? Found Footage Filmmaking and Popular Memory” in *Kinema*, (Spring, 2004), disponível em <http://www.kinema.uwaterloo.ca/article.php?id=96&feature> (Acedido em 01 de Setembro de 2004)

- BELLOUR, Raymond (2009). *Le Corps du Cinéma. Hypnoses, émotions, animalités*, Paris, P.O.L., 2009
- BELLOUR, Raymond (2002). *L'Entre Images. Photo. Cinéma. Vidéo*. Paris, Éditions de la Différence, 2002
- BELLOUR, Raymond (1999). *L'Entre-Images 2. Mots, Images*, Paris, P.O.L., 1999
- BENJAMIN, Walter (1917) “*Malerei und Graphik. Über die Malerei oder Zeichen und Mal*” (Tradução portuguesa de Maria Filomena Molder; “*Pintura e Desenho, Sobre a Pintura ou Sinal e Mancha*” in MOLDER, Maria Filomena; *Matérias Sensíveis*, Fora de Colecção, Relógio d'Água Editores, Lisboa, 1999)
- BENJAMIN, Walter (1972). *Gesammelte Schriften* (Tradução portuguesa de João Barrento: *A Modernidade*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2006
- BERENSTEIN-JACQUES, Paola (2005). “Les sens du labyrinthe” in PAQUOT, Thierry et YOUNÈS, Chris (Sous la direction de) (2005). *Géométrie, mesure du monde. Philosophie, architecture, urbain*, Paris, Éditions la Découverte, 2005, pp. 207-216
- BERGALA, Alain (2006). “Kiarostami/Erice: les chemins parallèles de la Création” in AAVV (1997). *Abbas Kiarostami, Textes, Entretiens, Filmographie complète*, Édition augmentée, Paris, Cahiers du Cinéma, 2008, pp. 59-71
- BERGSON, Henri (1922). *Durée et Simultanéité, A Propos de la Théorie d'Einstein*. Paris, 4<sup>ème</sup>, Librairie Félix Alcan, 1929
- BERGSON, Henri (1919). *L'Énergie Spirituelle, Essais et Conférences* Paris, 2.<sup>ème</sup> Edition Librairie Félix Lacan
- BERGSON, Henri (1911). *La Perception du Changement, Conférences Faites a l'Université d'Oxford les 26 et 27 Mai 1911*, Oxford, At the Clarendon Press, 1911
- BERGSON, Henri (1888). *Essai sur les Données Immédiates de la Conscience*, Paris, Presses Universitaires de France, 1927 (Tradução de João da Silva Gama: *Ensaio Sobre os Dados Imediatos da Consciência*, Lisboa, Edições 70, 1988)
- BERGSON, Henri (1907). *L'Évolution Créatrice*, Paris, 8.<sup>ème</sup>, Librairies Félix Alcan et Guillaumin Réunies, 1911
- BERGSON, Henri (1909). *Essai sur les Données Immédiates de la Conscience*, Paris, 7.<sup>ème</sup>, Librairies Félix Alcan et Guillaumin Réunies, 1909
- BERGSON, Henri (1908). “Le Souvenir du Présent et la Fausse Reconnaissance” (Étude parue dans la *Revue Philosophique* de décembre 1908) in BERGSON, Henri (1919). *L'Énergie Spirituelle, Essais et Conférences* Paris, 2.<sup>ème</sup> Edition Librairie Félix Lacan, (pp. 117-161)
- BERGSON, Henri (1904). “Notice sur la vie et les œuvres de Félix Ravaisson-Mollien” [Versão eletrónica], Paris, Typ. De Firmin-Didot et Cie, disponível em <http://www.asmp.fr> (Acedido em 24 de Novembro de 2009)
- BERGSON, Henri (1903). *Matière et Mémoire, Essai sur la Relation du Corps a l'Esprit*, Paris, 3.<sup>ème</sup> Edition, Félix Lacan Éditeur, 1903
- BERGSON, Henri (1901). “Le Rêve” (Conferência proferida no Institut Général Psychologique, em 26 de Março de 1901) in BERGSON, Henri (1919). *L'Énergie Spirituelle, Essais et Conférences* Paris, 2.<sup>ème</sup> Edition Librairie Félix Lacan, pp. 91-116
- BIETTE, Jean-Claude (1986). “*Cinéma Chronique: On a Cours d'Histoire chez Rossellini*” in Le Journal des Cahiers du Cinéma n° 67, *Cahiers du Cinéma*, N° 389, Novembre 1986, Paris, Cahiers du cinéma, pp. VIII-IX



- BILLARD, Pierre (1967). "An Interview with Michelangelo Antonioni" in CARDULLO, Bert (Edited by) (2008). *Michelangelo Antonioni Interviews*, University Press of Mississippi, 2008, pp. 46-69
- BONFAND, Alain (2008). "Le grand métaphysicien – De Chirico" in BONFAND, Alain (2009). *Histoire de l'Art et phénoménologie. Recueil de textes 1984-2008*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 2009, pp. 217-220
- BONFAND, Alain (2007). *Le Cinéma Saturé. Essai sur les relations de la peinture e des images en mouvement*, Paris, Presses Universitaires de France, 2007
- BONFAND, Alain (2006). "Morandi, entre fini et infini" in BONFAND, Alain (2009). *Histoire de l'Art et phénoménologie. Recueil de textes 1984-2008*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 2009, pp. 244-247
- BONFAND, Alain et SEMIN, Didier (Éd.) (2003). *Michelangelo Antonioni: Écrits*, Paris, Éditions Images Modernes, 2003
- BONFAND, Alain (2003a). *Le Cinéma de Michelangelo Antonioni*, Paris, Éditions Images Modernes, 2003
- BONFAND, Alain (1998). "Les paradoxes de Mario Sironi" in BONFAND, Alain (2009). *Histoire de l'Art et phénoménologie. Recueil de textes 1984-2008*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 2009, pp. 229-234
- BONTZER, Pascal (2001). "L'Écran du fantasme" in BAECQUE, Antoine de (Textes réunis et préfacés) (2001). *Théories du Cinéma*, Paris, Cahiers du Cinéma, 2004, pp. 84-88
- BONTZER, Pascal (1987). *Peinture et Cinéma. Décadrages*, Paris, Cahiers du Cinéma/Éditions de l'Étoile, 1987
- BORDWELL, David (2005). *Figures traced in light. On Cinematic Staging*, Berkeley, University of California Press, 2005
- BORODITSKY, Lera (2009). "How does our language shape the way we think?" in Brockman, Max, Edited by (2009). *What's Next? Dispatches on the Future of Science*, New York, Vintage Books, 2009, pp. 114-129.
- BRIGHTMAN, Carol (1964). "The Word, the Image, and *The Silence*" [Versão electrónica] in *Film Quarterly*, Vol. 17, No. 4 (Summer, 1964) University of California Press, pp. 3-11, disponível em <http://www.jstor.org/stable/1210647?origin=JSTOR-pdf> (Acedido em 14 de Abril de 2010)
- BROCKMAN, Max (Edited by) (2009). *What's Next?, Dispatches on the Future of Science*, New York, Vintage Books, 2009
- BRUNO, Giuliana (2007). *Public Intimacy, Architecture and The Visual Arts*, Cambridge, The MIT Press, 2007
- BRUNO, Giuliana (2002). *Atlas of Emotion. Journeys in Art, Architecture, and Film*, New York, Verso, 2002
- BUCCI-GLUCKSMANN, Christine (2003). *Esthétique de l'Éphémère*, Paris, Éditions Galilée, 2003
- BURCH, Noël (1969). *Praxis du Cinéma*, (English translation: Helen R. Lane. *Theory of Film Practice*, London, Secker & Warburg, 1973)
- BURKE, Edmund (1757). *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of Sublime and Beautiful*, Oxford, Oxford University Press, 1990

- BYNUM, W. F.; BROWNE, E. J. and PORTER, Roy (Edited by) (1981). *Dictionary of The History of Science*, The Macmillan Press Ltd, 1983
- CAGE, John (1999). “Making Sense of Colour – The Synaesthetic Dimension” in *Colour and Meaning. Art, Science and Symbolism*, London, Thames & Hudson, 2001
- CALVINO, Italo (1990). *Lezioni Americane – Sei proposte per il prossimo millennio* (Tradução portuguesa de José Colaço Barreiros: *Seis propostas para o próximo milénio (Lições Americanas)* Inclui o texto inédito *Começar e Acabar*. 4ª Edição, Lisboa, Editorial Teorema, 2002)
- CALVINO, Italo (1990). “Visibilidade” In *Lezioni Americane – Sei proposte per il prossimo millennio* (Tradução portuguesa de José Colaço Barreiros: *Seis propostas para o próximo milénio (Lições Americanas)* Inclui o texto inédito *Começar e Acabar*. 4ª Edição, Lisboa, Editorial Teorema, 2002), pp.101-119
- CANUDO, Ricciotto (1923). “Reflections on the Seventh Art” in ABEL, Richard (1988). *French Film Theory and Criticism, A History / Anthology 1907-1939, Volume I: 1907-1929*, Princeton, Princeton University Press, pp. 291-303
- CANUDO, Ricciotto (1923a). “Septième Art ou Démonologie?” in MOREL, Jean-Paul (Édition intégrale établie par). (1995). *L’Usine aux Images. Ricciotto Canudo L’Homme qui Invente le Septième Art*, Paris, Éditions Séguier, 1995, pp.276-277
- CANUDO, Ricciotto (1922). *Manifeste des Sept Arts*, Paris, Séguier, 1995
- CANUDO, Ricciotto (1919). “La Leçon Du Cinéma” in BANDA, Daniel & MOURE, José (2008). *Le Cinéma: Naissance d’un Art, Premiers Écrits (1895-1920)*, Paris, Éditions Flammarion, 2008, pp.491-495
- CANUDO, Ricciotto (1908). “Triomphe du Cinématographe” in BANDA, Daniel & MOURE, José (2008). *Le Cinéma: Naissance d’un Art, Premiers Écrits (1895-1920)*, Paris, Éditions Flammarion, 2008, pp.185-198
- CARDULLO, Bert (Edited by) (2008). *Michelangelo Antonioni, Interviews*, University Press of Mississippi, 2008
- CARDULLO, Bert (2007). *Cinematic Illusions: Realism, Subjectivity, and Avant-Garde*, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, 2008
- CARDULLO, Bert (1978). “Film is Life: An Interview with Michelangelo Antonioni” in CARDULLO, Bert (Edited by) (2008). *Michelangelo Antonioni, Interviews*, University Press of Mississippi, 2008, pp. 138-154
- CARLO, Carlo di (2004). “Un Acte d’Amour” in AAVV (2009). *La Chine – Chung Kuo: retours sur Antonioni, Mao et l’influence des images*, Carlotta Films, 2009, pp.4-7
- CARLO, Carlo di (1995). “Histórias, Imagens, Emoções. Os filmes não realizados” in ANTONIONI, Michelangelo. *I film nel cassetto* (Tradução portuguesa de Margarida Machado: *Os Filmes na Gaveta*, Lisboa, Edições 70, 2001)
- CARLO, Carlo di (Ed.) (S/d). *Michelangelo Antonioni 1942-1965*, Ente Autonomo di Gestione per il Cinema, S/d.
- CASETTI, Francesco (2005). *Eye of the Century: Film, Experience, Modernity* (Tradução Americana de Erin Larkin with Jenniffer Pranolo), New York, Columbia University Press, 2008
- CASEY, Edward S. (1997). “Preface: Disappearing Places” in *The Fate of Place, A Philosophical History* (1997). Berkeley, University of California Places, 1998, pp. ix-xv



- CAUQUELIN, Anne (2008). *L'Invention du Paysage* (Tradução portuguesa de Pedro Bernardo: *A Invenção da Paisagem*, Lisboa, Edições 70, 2008)
- CERF, Juliette (2009). *Cinéma et Philosophie*, Paris, Cahiers du Cinéma
- CHATEAU, Jean-Yves (2008). *Pourquoi un Septième Art? Cinéma et Philosophie*, Paris, Presses Universitaires de France, 2008
- CHATMAN, Seymour e DUNCAN, Paul (Ed.) (2004). *Michelangelo Antonioni. A Investigação*, Köln, Taschen, 2004
- CHATMAN, Seymour (1985). “La grande tétralogie. Forme cinématique” in CARLO, Carlo di (S/d). *L'Oeuvre de Michelangelo Antonioni, 1942/1965*, premier volume, Ente Autonomo di Gestione per il Cinema, pp. 330-343
- CHATMAN, Seymour (1985a). *Antonioni or, The Surface of the World*, Berkeley, University of California Press, 1985
- CHATMAN, Seymour (1980). “The Rhetoric of Difficult Fiction: Cortazar's ‘Blow-Up’” (Versão electrónica) in *Poetics Today*, Vol. 1, No. 4, Narratology II: the Fictional Text and the Reader (Summer, 1980), pp. 23-66, disponível em <http://www.jstor.org/stable/1771886> (Acedido em 15 de Janeiro de 2010)
- CHRISTIN, Anne-Marie (2009). *Legível/Visível* (Tradução portuguesa de Maria Augusta Babo: *Legível/Visível*), Cadernos do Côa, nº 3, 2010
- CHRISTIN, Anne-Marie (1995). *L'Image Écrite ou la déraison graphique*, Paris, Flammarion, 1995
- CO, Francesco Dal (1994). *Tadao Ando, Le opere, gli scritti, la critica* (Tradução portuguesa: Margarida Periquito: *Tadao Ando, As obras, os textos, a crítica*, Lisboa, Dinalivro, 2001)
- COHEN-SÉAT, Gilbert (1946). *Essai sur les Principes d'une Philosophie du Cinéma, I – Introduction Générale, Notions fondamentales et Vocabulaire de Filmologie*, Presse Universitaires de France, Paris, 1<sup>ère</sup> Édition, 1946
- COHEN-SÉAT, Gilbert; LELORD, G. (1960). “Introduction à une étude expérimentale des procédés cinématographiques comme agents de conditionnement”; In COHEN-SÉAT, Gilbert (Directeur); *Revue Internationale de Filmologie*, Tome X, N° 34, Juillet-Septembre 1960, Paris, Institut de Filmologie de L'Université de Paris, pp. 3-11
- CONLEY, Tom (2010). “The Strategist and the Stratigrapher” in RODOWICK, D. N. (2010). *Afterimages of Gilles Deleuze's Film Philosophy*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2010
- CORNUZ-LANGLOIS, Nicole e BAUBY, Jean-Dominique (1982). “Identification of a Woman” in COTTINO-JONES, Marga (Edited by) (1991). *The Architecture of Vision. Writings and Interviews on Cinema*, Chicago, The Chicago University Press, 2007, pp. 361-364
- COSTA, Luís Noronha da (1980). “Ozu ou a Dimensão do Olhar” in AAVV (1980). *Ciclo Yasujiro Ozu*, organizado pela Embaixada do Japão e pela Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Julho 1980
- COTTINO-JONES, Marga (Edited by) (1991). *The Architecture of Vision. Writings and Interviews on Cinema*, Chicago, The Chicago University Press, 2007
- COWIE, Peter and EDELMANN, Pascal (Edited by) (2007). *Projections 15, European Cinema*, London, Faber and Faber, 2007
- COWIE, Peter (1963). *Three Monographs: Antonioni, Bergman, Resnais*, London, The Tantivy Press, 1963

- CRANG, Mike (2000). "Relics, Places and Unwritten Geographies in the Work of Michel Certeau (1925-86)", in CRANG, Mike and THRIFT, Nigel (2000). *Thinking Space*, London, Routledge, pp. 136-153.
- CURRIE, Gregory (1999). "Visible 'Traces: Documentary and the Contents of Photographs'" (Versão electrónica) in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 57, No. 3 (Summer, 1999), Blackwell Publishing, pp. 285-297, disponível em <http://www.jstor.org/stable/432195> (Acedido em 09 de Fevereiro de 2010)
- CURRIE, Gregory (1995). *Image and Mind. Film Philosophy and Cognitive Science*, Cambridge: Cambridge University Press, 1997
- CUSA, Nicolau de (1514). *De Visione Dei* (Tradução portuguesa de João Maria André: *A Visão de Deus*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1998)
- DANEY, Serge (1992). "O Travelling de *Kapo*" in GRILO, João Mário (2007). *As Lições do Cinema. Manual de Filmologia*, Lisboa, Edições Colibri, 2007, pp. 197-211
- DANEY, Serge (1983). *La Rampe, Cahier Critique 1970-1982*, Paris, Cahiers du Cinéma/Gallimard, 1996
- DANEY, Serge (1982). "Identification d'une femme. Michelangelo Antonioni" in DANEY, Serge (1986). *Ciné Journal, Volume I/1981-1982*, Paris, Cahiers du Cinéma, 1998, pp. 196-200
- DAVIDSON, Clifford and SEILER, Thomas H. (Edited by) (1992). *The Iconography of Hell*, Monograph Series: Early Drama, Art, and Music, 17, Medieval Institute Publications Kalamazoo, 1992
- DE BRUYNE, Edgar (1946). *Études d'esthétique médiévale*, Tome 2, Paris, Éditions Albin Michel, 1998
- DEBRÉ. Olivier (1973). *L'Espace et le Comportement*, L'Échoppe, 1987
- DELAHAYE, Michel et RIVETTE, Jacques (1964). "Entretien avec Claude Lévi-Strauss" in *Cahiers du Cinéma n° 156*, Juin 1964, pp.19-29
- DELEUZE, Gilles (1983). *Cinéma 1: L'Image-Mouvement*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1983
- DELEUZE, Gilles (1985). *Cinéma 2: L'Image-Temps*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1985
- DELEUZE, Gilles (1966). *Le Bergsonisme* (Tradução Americana de Hugh Tomlinson e Barbara Habberjam: *Bergsonism*, New York, Zone Books, 1991)
- DELEUZE, Gilles et PARNET, Claire (1977) *Dialogues*, Flammarion, Paris (Tradução Portuguesa de José Gabriel Cunha: *Diálogos*, Relógio d'Água Editores, Lisboa, 2004)
- DELLUC, Louis (Édition établie et présentée par Pierre Lherminier 1990). *Écrits Cinématographiques II/2. Le Cinéma au quotidien*, Paris, Cinémathèque Française/ Cahiers du Cinéma, 1990
- DELLUC, Louis (1921). "Le Cinéma, art populaire" in DELLUC, Louis (1990). *Écrits Cinématographiques II/2. Le Cinéma au quotidien*, Paris, Cinémathèque Française/ Cahiers du Cinéma, 1990, p. 279-288
- DELLUC, Louis (1920). "Nature" in DELLUC, Louis (1990). *Écrits Cinématographiques II/2. Le Cinéma au quotidien*, Paris, Cinémathèque Française/ Cahiers du Cinéma, 1990, p. 205-205

- DELLUC, Louis (1918). "Photogénie" in DELLUC, Louis (1990). *Écrits Cinématographiques II/2. Le Cinéma au quotidien*, Paris, Cinémathèque Française/ Cahiers du Cinéma, 1990, p. 275
- DELLUC, Louis (1917). "La Beauté du Cinéma" in BANDA, Daniel & MOURE, José (2008). *Le Cinéma: Naissance d'un Art, Premiers Écrits (1895-1920)*, Paris, Éditions Flammarion, 2008, pp.468-470
- DEMBY, Betty Jeffries and STURHAHN, Larry (1975). "Antonioni Discusses *The Passenger*" in CARDULLO, Bert (Edited by) (2008). *Michelangelo Antonioni Interviews*, University Press of Mississippi, 2008, pp. 104-114
- DERRIDA, Jacques et FATHY, Safaa (2000). *Tourner les mots, Au bord d'un film*, Éditions Galilée /Arte Éditions, 2000
- DERRIDA, Jacques (1967). *L'Écriture et la Différence*, Paris, Éditions du Seuil, 1967
- DESLANDES, Jacques e RICHARD, Jacques (1968). *Histoire Comparée du Cinéma II, Du Cinématographe au Cinéma 1896-1906*, Casterman, 1968
- DESLANDES, Jacques (1966). *Histoire Comparée du Cinéma I, De la Cinématique au Cinématographe 1826-1896*, Casterman, 1966
- DESLANDES, Jacques (1963). *Le Boulevard du Cinéma à l'Époque de Georges Méliès*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1963
- DICKINSON, Thorold (1965). "The Maturing Cinema" in *The Journal of the Society of Cinematologists*, Vol. 4/5 (1964 - 1965), University of Texas Press, pp. 9-19, disponível em <http://www.jstor.org/stable/1224798> (Acedido em 12 de Abril de 2010)
- DIONÍSIO, Mário (2009). "Um Espelho Confortável" in DIONÍSIO, Mário (2009). *Entre Palavras e Cores, Alguns Dispersos, 1937-1990*. Lisboa, Livros Cotovia, 2009, pp. 241-243
- DREYER, Carl Theodor (1920). "Le Chemin de la Représentation de l'Homme" in BANDA, Daniel & MOURE, José (2008). *Le Cinéma: Naissance d'un Art, Premiers Écrits (1895-1920)*, Paris, Éditions Flammarion, 2008, pp. 419-420
- DUBOIS, Phillippe (1999). "Le regard vertical ou: les transformations du paysage" in MOTTEF, Jean (Sous la Direction de) (1999). *Les Paysages du Cinéma*, Seyssel, Éditions Champ Vallon, 1999, pp. 24-44
- DULAC, Germaine (1919). "Ayons la Foi" in BANDA, Daniel & MOURE, José (2008). *Le Cinéma: Naissance d'un Art, Premiers Écrits (1895-1920)*, Paris, Éditions Flammarion, 2008, p. 410
- DUMONT, Lillian (1977). "An Interview with Alain Robbe-Grillet" [Versão Electrónica] in *The French Review*, Vol. 50, No. 4 (Mar., 1977), pp. 653-655, disponível em <http://www.jstor.org/stable/389406> (Acedido em 25 de Setembro de 2009)
- DUNCAN; David D. (1979). "The Push from Within: The Extrapolative Ability of Theodore Sturgeon" [Versão electrónica], disponível em <http://www.physics.emory.edu/~weeks/misc/duncan.html> (Acedido em 07 de Maio de 2009)
- DURGNAT, Raymond (1967). *Films and Feelings*, Cambridge, Massachusetts Institute of Technology/The M.I.T. Press., 1967
- EASTHOPE, Antony (1997). "Cinécitties in the Sixties" in CLARKE, David B. (Edited by) (1997). *The Cinematic City*, London and New York, Routledge, 1997, pp. 129-139

- ECO, Umberto e LEEFELDT, Christine (1977). “De Interpretatione, or the Difficulty of Being Marco Polo (On the Occasion of Antonioni’s China Film)” (Versão electrónica) in *Film Quarterly*, Vol. 30, No. 4, Special Book Issue (Summer, 1977), University of California Press, pp. 8-12, disponível em <http://www.jstor.org/stable/1211577?origin=JSTOR-pdf> (Acedido em 16 de Fevereiro de 2010)
- ECO, Umberto (1964). “Antonioni ‘engagé’” in CARLO, Carlo di (S/d). *L’Oeuvre de Michelangelo Antonioni, 1942-1965*, Ente Autonomo di Gestione per il Cinema, S/d., pp. 216-219
- ELENA, Alberto (2002). *The Cinema of Abbas Kiarostami*, London. Saqi
- EPSTEIN, Jean (1955). *Esprit de Cinéma*, Paris, Éditions Jeheber
- EPSTEIN, Jean (1946). *L’Intelligence d’Une Machine*, Paris, Éditions Jacques Melot, 1947
- EPSTEIN, Jean (1947). *Le Cinéma du Diable*, Paris, Éditions Jacques Melot, 1947
- EISENSTEIN, Sergei (1970). *Notes of a Film Director*, New York, Dover Publications, Inc., 1970
- EISENSTEIN, Sergei (1929). “The Cinematographic Principle and The Ideogram” in LEYDA, Jay (Edited) (1949). *Film Form, Essays in Film Theory*, New York, A Harvest Book, 1977, pp. 28-44.
- EISENSTEIN, Sergei (1940). “The Psychology of Composition: The Psychology of Art” in TAYLOR, Richard (Edited by) (2006). *The Eisenstein Collection*, London, Seagull Books, 2006, pp. 211-230
- EISENSTEIN, Sergei (1934). “Through Theater to Cinema” in LEYDA, Jay (Edited) (1949). *Film Form, Essays in Film Theory*, New York, A Harvest Book, 1977, pp. 3- 17.
- EZRA, Elizabeth (2000). *George Méliès, The birth of the Auteur*, Manchester and New York, Manchester University Press, 2000
- FAURE, Élie (1923). ). “The Art of Cineplastics” in Talbot, Daniel (Ed.) (1959). *Film: An Anthology*, New, York, Simon and Schuster, 1959, pp. 3-14.
- FERRARI, Federico et NANCY, Jean-Luc (2005). *Iconographie de l’auteur*, Éditions Galilée, Paris, 2005
- FERREIRA, M. S. et Al. (2008). *Michelangelo Antonioni*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 2008
- FLAXMAN, Gregory (Editor) (2000). *The Brain is the Screen, Deleuze and the Philosophy of Cinema*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2000
- FLEISCHER, Alain (2009). “Le Charme ou la Photogénie da l’Âme” in *L’Empreinte et le Tremblement: Écrits sur le Cinéma et la Photographie 2, suivi de Faire le Noir*, Paris, Galaade Éditions, 2009, pp. 41-56
- FLEISCHER, Alain (2009a). “Photographie et Cinéma” in *L’Empreinte et le Tremblement: Écrits sur le Cinéma et la Photographie 2, suivi de Faire le Noir*, Paris, Galaade Éditions, 2009, pp. 422-431
- FOUCAULT, Michel (2001). “Questions à Michel Foucault sur la géographie” in FOUCAULT, Michel (2001). *Dits et écrits II. 1976-1988*, Paris, Éditions Gallimard, 2001, pp. 28-40

- FOUCAULT, Michel (1969). *Qu'est-ce qu'un auteur?* (Tradução portuguesa de António Fernando Cascais e Edmundo Cordeiro: *O que é um Autor?*, 2ª Edição, Vega, Colecção Passagens, Lisboa, 1992)
- FOUCAULT, Michel (1967). “Des espaces autres” [Versão electrónica] in *Architecture, Mouvement, Continuité*, nº 5, Octobre 1985, pp. 46-49 disponível em <http://foucault.info/documents/heteroTopia/foucault.heteroTopia.fr.html> (Acedido em 28 de Outubro de 2009)
- FOUCAULT, Michel (1963). “Distance, aspect, origine” in FOUCAULT, Michel (1994). *Dits et écrits I. 1954-1975*, Paris, Éditions Gallimard, 2001, pp. 300-313
- FREELAND, Cynthia (1999). “The Sublime in Cinema” in PLANTINGA, Carl and SMITH, Greg M. (1999). *Passionate Views. Film, Cognition and Emotions*, Baltimore & London, The John Hopkins University Press, 1999, pp. 65-83
- GAD, Urban (1919). “Un Miroir... qui contraint à lever les yeux...” in BANDA, Daniel & MOURE, José (2008). *Le Cinéma: Naissance d'un Art, Premiers Écrits (1895-1920)*, Paris, Éditions Flammarion, 2008, pp. 416-418
- GANDIN, Michele (1950). “Cronaca di un Amore (1950)” in BONFAND, Alain et SEMIN, Didier (Éd.) (2003). *Michelangelo Antonioni: Écrits*, Paris, Éditions Images Modernes, 2003, pp. 196-199.
- GÄRDENFORS, Peter (2004). “Conceptual Spaces as a Framework for Knowledge Representation” [Versão electrónica] in *Mind and Matter*, Vol.2 (2), pp. 9-27, disponível em <http://www.mindmatter.de/mmpdf/gardeenfors.pdf> (Acedido em 09 de Julho de 2009)
- GAUDREAULT, André (2008). *Cinéma et attraction, Pour une nouvelle histoire du cinématographe suivi de Les Vues Cinématographiques (1907) de Georges Méliès*, Paris, CNRS Éditions, 2008
- GIBSON, James (1976). “The Myth of Passive Perception: a Reply to Richards” in *Philosophy and Phenomenological Research*, Vol. 37, No.2, Dec. 1976, pp. 234-238 disponível em <http://www.jstor.org/pss/2107194> (Acedido em 07 de Maio de 2009)
- GIEDION, Sigfried (1941). *Space, Time and Architecture, The Growth of a New Tradition*, Cambridge, Harvard University Press, 1997
- GIL, Fernando; “Berkeley, uma Filosofia da Conexão”, Prefácio in BRANCO, Rosa Alice; *A Percepção Visual em Berkeley como Operação Interpretativa*, Fundação Eng. António de Almeida, Porto, Nov. 1998, pp. 13-36
- GODARD, Jean-Luc & ISHAGHPOUR, Youssef (2000). *Archéologie du Cinéma et Mémoire d'une Siècle*. (Tradução de John Howe: *Cinema. The Archeology of Film and the Memory of a Century*, Oxford, Berg, 2005).
- GOETHE, J. W. (1997). *Máximas e Reflexões*, 3ª Edição, Lisboa: Guimarães Editores, Lda., 1997
- GORINI, Alessandra (2006). *La Memoria – una, nessuna, centomila* (Tradução portuguesa de Maria do Rosário Pernas: *A Memória – Uma, nenhuma, cem mil*, Lisboa, Paulinas, 2008)
- GOZZANO, Guido (1916). “Le Ruban de Celluloïd et les Serpents de Laocoon” in BANDA, Daniel & MOURE, José (2008). *Le Cinéma: Naissance d'un Art, Premiers Écrits (1895-1920)*, Paris, Éditions Flammarion, 2008, pp. 346-349
- GREENAWAY, Peter (2005). “Some Organizing Principles” in EMMER, Michele (Edited by) (2005). *The Visual Mind II*, Cambridge, The MIT Press, 2005, pp. 601-622



- GREENBERG, Harvey R. (1975). *The Movies on Your Mind*, New York, Saturday Review Press / E. P. Dutton and Co., Inc., 1975
- GREGORY, Richard (2000). “Adventures of a Maverick” [Versão electrónica] disponível em <http://www.richardgregory.org/> (Acedido a 08 de Outubro de 2009)
- GRILO, João Mário (2007). *As Lições do Cinema, Manual de Filmologia*, Lisboa, Edições Colibri, 2007
- GRILO, João Mário (2007a). “As Cavernas” in *O Livro das Imagens*, Coimbra, Edições Minerva/Coimbra, 2007, pp. 139-141
- GRILO, João Mário (2007b). “Detalhes sem fim” in *O Livro das Imagens*, Coimbra, Minerva, 2007, pp. 45-46.
- GRILO, João Mário (2007c). *O Livro das Imagens*, Coimbra, Minerva, 2007
- GRILO, João Mário (2007b). “A Dança dos Espectros” in *O Livro das Imagens*, Coimbra, Minerva, 2007, pp. 97-98.
- GRILO, João Mário (2006). *O Cinema da Não-Ilusão, Histórias para o Cinema Português*, Lisboa, Livros Horizonte, 2006
- GRILO, João Mário (2006a). *O Homem Imaginado. Cinema, acção, pensamento*, Lisboa, Livros Horizonte, 2006
- GRILO, João Mário (2004). “6 para 10 (Sobre 10, de Abbas Kiarostami)” in AAVV (2004). *Abbas Kiarostami*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 2004, pp. 271-276
- GRILO, João Mário (1997). *A Ordem no Cinema, Vozes e Palavras de Ordem no Estabelecimento do Cinema em Hollywood*, Lisboa, Relógio D'Água, 1997
- GRILO, João Mário (1996). “Especificidades do Cinema no advento do sonoro – a «Tragédia Americana» de Eisenstein e o conceito de monólogo interior”, in *Revista de Comunicação e Linguagens*: «O que é o Cinema?», nº 23, Cosmos, Lisboa, 1996, pp. 21-37.
- GRIMAL, Pierre (1951). *Dictionnaire de la Mytologie Grecque et Romaine*, Presses Unievrstaires de France (Tradução portuguesa de Victor Jabouille: *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*, 2ª Edição, Difel Difusão Editorial, Lda, Lisboa, 1992)
- GRODAL, Torben (2009). *Embodied Visions: Evolution, Emotion, Culture, and Film*. New York, Oxford University Press, 2009
- GROSSVOGEL, David I. (1972). “Blow-Up: The Forms of ab’n Esthetic Itinerary” [Versão electrónica] in *Diacritics*, Vol. 2, No. 3 (Autumn, 1972), pp. 49-54, disponível em <http://www.jstor.org/stable/464602>, (Acedido em 17 de Fevereiro de 2010)
- GUBERN, Róman (1978); “Prólogo a la Edición Castellana – Clasicismo y Modernidad de Béla Balázs” in BALÁZS, Béla; *Der Film. Werden und Wesen einer Neuen Kunst* (Tradução castelhana: *El Film. Evolución y Esencia de un Arte Nuevo*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1978)
- GUIBBERT, Pierre (1985). *Les Premiers Ans du Cinéma Français, Actes du Ve Colloque International de l’institut Jean Vigo*, Paris, Institut Jean Vigo, 1985
- HANSON, Matt (2004). *The End of Celluloid: film Futures in the Digital Age*, Hove, RotoVision SA
- HASSON, Uri; LANDESMAN, Ohad, KNAPPMAYER, Barbara; VALLINES, Ignacio; RUBIN, Nava and HEEGER, David J. (2008). “Neurocinematics: The Neuroscience of

- Film” in *Projections: The Journal of Movies and Mind*, Volume 2, Issue 1, Summer 2008, Berghahn Journals, disponível em [http://weblamp.princeton.edu/~psych/psychology/research/hasson/pubs/Hasson\\_Neurcinematics\\_2008.pdf](http://weblamp.princeton.edu/~psych/psychology/research/hasson/pubs/Hasson_Neurcinematics_2008.pdf) (Acedido em 16 de Fevereiro de 2010)
- HECHT, Eugene (1974). *Optics* (trad. portuguesa, *Óptica*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1991)
- HELLER, Eva (2000). *Wie Farben Auf Gefühl und Verstand wirken* (Tradução portuguesa de Sandra Margarida Moura da Cruz: *A Psicologia das Cores: Como actuam as cores sobre os sentimentos e a razão*, Amadora, Editorial Gustavo Gili, SL, 2007)
- HOCKBERG, Julian and BROOKS, Virginia (2007). “Movies in the Mind’s Eye” in PETERSON, Mary A.; GILLAM, Barbara and SEDGWICK, H. A. (Edited by) (2007). *In the Mind’s Eye: Julian Hochberg on the perception of Pictures, Films and the World*, Oxford, Oxford University Press, 2007
- HOROWITZ, Gregg (1999). “The Material Ghost: Films and their Medium by Gilberto Perez” [Versão electrónica] in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 57, No. 3 (Summer, 1999), Blackwell Publishing, pp. 381-383, disponível em <http://www.jstor.org/stable/432211> (Acedido em 05 de Fevereiro de 2010)
- ISHAGHPOUR, Youssef (2007). *Kiarostami. Le Réel, face et pile*, Belval, Les Éditions Circé, 2007
- JAMESON, Fredric (1992). *Signatures of the Visible*, New York & London, Routledge
- JIMÉNEZ, José (2005). “Pensar o espaço” in MIRANDA, José A. e COELHO, Eduardo Prado (2005). *Espaços, Revista de Comunicação e Linguagens*, nº 34 e 35, Lisboa, Relógio d’Água Editores, 2005, pp. 45-54
- JOHNSON, Lincoln F. (1974). *Film. Space, Time, Light and Sound*, New York, Holt, Rinehart and Winston, Inc., 1974
- JOHNSON, William C. Jr. (1979). “Literature, Film, and the Evolution of Consciousness” (Versão electrónica) in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 38, No. 1 (Autumn, 1979), Blackwell Publishing, pp. 29-38, disponível em <http://www.jstor.org/stable/430042> (Acedido em 18 de Fevereiro de 2010)
- JOUSSE, Thierry (2005). “Des villes et des films” in Jousse, Thierry et Paquot, Thierry (2005). *La Ville au Cinéma*, Paris, Cahiers du Cinéma, 2005, pp. 9-11
- JOUSSE, Thierry et PAQUOT, Thierry (2005). “Un Cinéaste dans la ville, Entretien avec Éric Rohmer” in JOUSSE, Thierry e PAQUOT, Thierry (2005). *La Ville au Cinéma*, Paris, Cahiers du Cinéma, 2005, pp.18-27
- KEZICH, Tulio (1985). “As Montanhas Encantadas” in FONSECA, M. S. (Org. e Texto) (1985). *Michelangelo Antonioni*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1985 (pp. 101-102)
- KIAROSTAMI, Abbas (2004). “Fazer ver sem mostrar. No trabalho (parte I)” in AAVV (2004). *Abbas Kiarostami*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 2004, pp. 28-107
- KIAROSTAMI, Abbas (2004a). “Fazer Ver sem Mostrar. Duas ou três coisas que sei de mim” in AAVV (2004). *Abbas Kiarostami*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 2004, pp. 12-26
- KIAROSTAMI, Abbas (1995). “Um Filme, Cem Sonhos” in AAVV (2004). *Abbas Kiarostami*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 2004, pp. 113-115
- KINDER, Marsha (1968). “Zabriskie Point” in CARDULLO, Bert (Edited by) (2008). *Michelangelo Antonioni Interviews*, University Press of Mississippi, 2008, pp. 70-78

- KIRTADZÈ, Nino (2007). "The Fiction of Reality" in COWIE, Peter and EDELMANN, Pascal (Edited by) (2007). *Projections 15. European Cinema*, London, Faber and Faber, 2007, pp. 166-171
- KOENDERINK, Jan J.; DOORN, Andrea J. van, e KAPPERS, Astrid M. L. (1998). "Pictorial Relief" [Versão electrónica] disponível em [http://www.wexler.free.fr/library/files/koenderink%20\(1998\)%20pictorial%20relief.pdf](http://www.wexler.free.fr/library/files/koenderink%20(1998)%20pictorial%20relief.pdf) (Acedido a 13 de Outubro de 2009)
- KOVÁCS, András Bálint (2006). "Sartre, the Philosophy of Nothingness, and the Modern Melodrama" [Versão electrónica] in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 64, No. 1, Special Issue: *Thinking through Cinema: Film as Philosophy* (Winter, 2006), Blackwell Publishing, pp. 135-145, disponível em <http://www.jstor.org/stable/3700498> (Acedido em 17 de Fevereiro de 2010).
- KRACAUER, Siegfried (1960). *Theory of Film, The Redemption of Physical Reality*, New Jersey, Princeton University Press, 1997
- KRISTEVA, Julia (1980). "Nom de Mort ou Nom de Vie"; 3444 *Cahiers de Recherche de S.T.D.; Noms Propres*, nº7, Paris
- KUNZMANN, Peter, BURKARD, Franz-Peter e WIEDMANN, Franz (1991); *Atlas zur Philosophie* (Traduction Française de Zoé Housez et Stéphane Robillard: *Atlas de la Philosophie*, Paris, La Pochothèque, 1993)
- LABARTHE, André S. (1960). "Antonioni Hier et Demain" in AAVV (1960). *Cahiers du Cinéma*, nº 110, Août 1960 Agosto, pp. 27-32
- LABARTHE, André S. (1960a). "Entretien avec Michelangelo Antonioni" in AAVV (1960). *Cahiers du Cinéma*, nº 112, Octobre 1960 Agosto, pp. 1-10
- LANGDALE, Allan, Edited by (2002). *Hugo Münsterberg on Film, The Photoplay: A Psychological Study and Other Writings*. New York: Routledge, 2002
- LANNES, Sophie et MEYER, Philippe (1985). "Identification d'un Cinéaste" in BONFARD, Alain et SEMIN, Didier (Éd.) (2003). *Michelangelo Antonioni: Écrits*, Paris, Éditions Images Modernes, 2003, pp. 184-194
- LAPORTE, Paul and EINSTEIN, Albert (1966). "Cubism and Relativity with a Letter of Albert Einstein" [Versão electrónica], *Art Journal*, Vol. 25, No. 3 (Spring, 1966), pp. 246-248, disponível em <http://www.jstor.org/stable/774982?origin=JSTOR-pdf> (Acedido em 04 de Março de 2010)
- LE CORBUSIER (1942). *Entretien avec les étudiants des écoles d'architecture* (Tradução portuguesa de António Gonçalves: *Conversa com os estudantes das escolas de arquitectura*, Lisboa, Edições Cotovia, 2009)
- LEPROHON, Pierre (1961). *Michelangelo Antonioni: An Introduction* (Tradução Americana de Scott Sullivan), New York, Simon and Schuster, 1963
- LEYDA, Jay (Edited and Translated by) (1949). *Sergei Eisenstein: Film Form, Essays on Film Theory*, San Diego, A Harvest Book, 1977
- LEYDA, Jay (Edited and Translated by) (1942). *Sergei Eisenstein: The Film Sense*, San Diego, A Harvest Book, 1970
- LEWIS-WILLIAMS, David (2002). *The Mind in the Cave, Consciousness and the Origins of the Art*, London, Thames & Hudson, 2002



- LUNDEMO, Trond (2006). "The Colors of Haptic Space. Black, Blue and White in Moving Image" in VACHE, Angela Dalle and PRICE, Brian (Edited by) (2006). *Color, The Film Reader*, New York and London, Routledge, 2006, pp. 88-101
- MAGRO, Cristina (2003). "Da História à Implementação de Sistemas Conexionistas" [Versão electrónica]. *Veredas, Revista Estudos Linguísticos*, V. 7, n.1 e n-2, pp. 169-185), Jan. / Dez. 2003
- MALTHETE, Jacques (1985). "L'organisation de l'espace mélièsien" in GUIBBERT, Pierre (1985). *Les Premiers Ans du Cinéma Français, Actes du Ve Colloque International de l'institut Jean Vigo*, Paris, Institut Jean Vigo, 1985, pp. 183-189
- MANNONI, Laurent Mannoni (2000). "Le Trucage" in *Le siècle du cinéma, Cahiers du Cinéma, Hors-Série*, Novembre 2000, p. 26
- MANNONI, Laurent (1995). *Le Grand Art de la Lumière et de l'Ombre, Archéologie du Cinéma*, Paris, Nathan, 1995
- MANNONI, Laurent (1995a). "Étienne-Jules Marey monte le premier film réalisé en celluloïd" in *Cahiers du Cinéma, 100 journées qui ont fait le cinéma*, Numéro Hors-Série, Janvier 1995, p. 7
- MANNONI, Laurent (1995b). "Muybridge à Paris: une soirée animée" in *Cahiers du Cinéma, 100 journées qui ont fait le cinéma*, Numéro Hors-Série, Janvier 1995, p. 6
- MARIE, Michel (1995). "L'invention du gros plan" in AAVV (1995). *100 journées qui on fait le Cinéma, Cahiers du Cinéma*, Numéro Hors-Série, Janvier 1995, p. 17
- MARINETTI e Al. (1916). "Manifeste de la Cinématographie Futuriste" in BANDA, Daniel & MOURE, José (2008). *Le Cinéma: Naissance d'un Art, Premiers Écrits (1895-1920)*, Paris, Éditions Flammarion, 2008, pp. 349-354
- MARINETTI, Fillippo Tommaso (1909). "The Futurist Manifesto" [Versão electrónica], disponível em <http://www.cscs.umich.edu/~crshalizi/T4PM/futurist-manifesto.htm> (Acedido em 08 de Dezembro de 2009)
- MARKS, Laura U. (2000). "Signs of the Time. Deleuze, Peirce, and the Documentary Image" in FLAXMAN, Gregory (Editor) (2000). *The Brain is the Screen. Deleuze and the Philosophy of Cinema*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2000, pp. 193-214
- MARKS, Laura U. (2000a). *The Skin of the Film. Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*, Durham and London, Duke University Press, 2006
- MARTINEZ, Adelaida Lopez de (1984). "Las Babas del Diablo: Teoria y Practica del Cuento" (Versão electrónica) in *Hispania*, Vol. 67, No. 4 (Dec. 1984), American Association of Teachers of Spanish and Portuguese, pp. 567-576, disponível em <http://www.jstor.org/stable/341911> (Acedido em 09 de Janeiro de 2010)
- MARTINET, Alexis (Coord.) (1994). *Le Cinéma et la Science*, Paris, CNRS Éditions, 1994
- MASSIRONI, Gianni (1980). "Quasi una confessione" (Tradução Americana de Allison Cooper: "Almost a Confession" in COTTINO-JONES, Marga (Edited by) (1991). *The Architecture of Vision. Writings and Interviews on Cinema*, Chicago, The Chicago University Press, 2007, pp. 127-129
- MAUNIER, Françoise (1995). "La structure mystérieuse de l'architecture antonionienne" in HENNEBELLE, Guy (Dir.) (1995), *CinémAction: Architecture, décor et cinéma*, n° 75, 2<sup>e</sup> Trimestre de 1995, Paris, Éditions Corlet – Télérama, 1995, pp. 161-167
- MAXWELL, James Clerk (1920). *Matter and Motion*, New York, Cosimo Inc., 2007

- MAZZOTTA, Giuseppe (1985). "The Language of Movies and Antonioni's Double Vision" [Versão electrónica] in *Diacritics*, Vol. 15, No. 2 (Summer, 1985), The John Hopkins University Press, pp. 2-10, disponível em <http://www.jstor.org/stable/464977?origin=JSTOR-pdf> (Acedido em 16 de Fevereiro de 2010)
- MELCHIOR-BONNET, Sabine (1994). *Histoire du Miroir*, Éditions Imago, Paris (Tradução Americana de Katharine H. Jewett: *The Mirror, A History*, Routledge, New York and London, 2002)
- MÉLIÈS, Georges (1907). "Les Vues Cinématographiques" in BANDA, Daniel & MOURE, José (2008). *Le Cinéma: Naissance d'un Art, Premiers Écrits (1895-1920)*, Paris, Éditions Flammarion, 2008, pp. 95-107
- MÉLIÈS, Georges (1907a). "Les Vues Cinématographiques, Causeries par Geo. Méliès" in GAUDREAU, André (2008). *Cinéma et attraction: Pour une nouvelle histoire du cinématographe suivi de Les vues cinématographiques (1907) de Georges Méliès*, Paris, CNRS Éditions, 2008, pp. 195-222
- MERLEAU-PONTY, Maurice (1945). "Le Cinéma et la nouvelle psychologie" in PARLANT, Pierre (Dossier et Notes) (1996). *Le Cinéma et la nouvelle psychologie*, Paris, Éditions Gallimard, 2009
- MILNER, Max (1982). *La fantasmagorie, Essai sur l'optique fantastique*, Puf, Collection Écriture, Paris, 1982
- MONS, Alain (1999). "Le bruit-silence ou la plongée paysagère" in MOTTET, Jean (Sous la Dir.) (1999). *Les Paysages du Cinéma*, Seyssel, Éditions Champ Vallon, 1999, pp. 235-248
- MOURE, José (2001). *Michelangelo Antonioni, Cinéaste de L'Évident*, Paris, L'Harmattan, 2001
- MOURLET, Michel (1960). "Apologie de la Violence" in *Cahiers du Cinéma*, n° 107, Mai 1960, pp. 24-27
- MOTTET, Jean (Sous la Direction de) (1999). *Les Paysages du Cinéma*, Seyssel, Éditions Champ Vallon, 1999
- MOTTET, Jean (1999a). "Le Paysage, le corps, la surface" in MOTTET, Jean (Sous la Direction de) (1999). *Les Paysages du Cinéma*, Seyssel, Éditions Champ Vallon, 1999, pp. 209-222
- MULVEY, Frank (1969). *Graphic Perception of Space*, London and New York, Studio Vista/Reinhold Book Corporation, 1969
- MURCH, Walter (1995). *In the Blink of an Eye. A perspective on Film Editing*, Los Angeles, Silman-James Press, 1995
- NANCY, Jean-Luc (2001). *L'Évidence du Film. Abbas Kiarostami*. Bruxelles, Yves Gevaert Éditeur, 2001
- NANCY, Jean-Luc (2000). *Le Regard du portrait*, Éditions Galilée, Paris, 2000
- NANCY, Jean-Luc (2000a). *Corpus*, (Tradução portuguesa: Tomás Maia), 1ª Edição, Vega, Lisboa, 2000
- NANCY, Jean-Luc (1995). "Os quadros de Kiarostami" in AAVV (2004). *Abbas Kiarostami*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 2004, p. 191
- NANCY, Jean-Luc (1988). "L'Offrande Sublime" in COURTINE, Jean-François et Al. (1988). *Du Sublime*, Paris, Belin, 2009, pp. 43-95

- NANCY, Jean-Luc (1987). "Préface" in COURTINE, Jean-François et Al. (1988). *Du Sublime*, Paris, Belin, 2009, pp. 5-8
- NÉRAUDAU, Jean-Pierre (1985). *Dictionnaire d'Histoire de L'Art*, Presses Universitaires de France, Paris, 1985
- NÉRET, Gilles (2004). Kazimir Malevitch (1878-1935) e o Suprematismo (Tradução: Maria do Rosário Paiva Boléo), Köln, Taschen, 2004
- NICHOLLS, Peter (1984). *Fantastic Cinema, An Illustrated Survey*, London, Ebury Press. 1984
- NICOLIS, Grégoire (1983). "Brisures de Symétrie et Perception des formes" in BAUDSON, Michel (Sous la direction de) (1984). *L'Art et le Temps, Regards sur la Quatrième Dimension*, Bruxelles, Albin Michel, 1985, pp. 35-41
- NOËL, Emile (Entrevistas e Org.) (1983). *L'Espace et le Temps aujourd'hui*, Paris, Éditions du Seuil, 1983.
- NOËL, Émile (1983). "La perception de l'espace et du temps, Entretien avec José Morais" in *L'Espace et le Temps aujourd'hui*, Paris, Éditions du Seuil, 1983, pp.149-163
- NOËL, Émile (1983). "L'espace, le temps et la neurobiologie, Entretien avec Michel Imber" in *L'Espace et le Temps aujourd'hui*, Paris, Éditions du Seuil, 1983, pp.179-191
- NOËL, Émile (1983). "Le problème philosophique, Entretien avec Jacques Roger" in *L'Espace et le Temps aujourd'hui*, Paris, Éditions du Seuil, 1983, pp.38-49
- LOUDART, Jean-Pierre (1969). "La Suture" in Baecque, Antoine (Textes réunis et préfacés par) (2001). *Théories du Cinéma*, Paris, Cahiers du Cinéma, pp. 59-79
- OVIDE (1925). *Les Métamorphoses*, Tome I (I-V) (Texte établi et traduit par George LaFaye), 7ème tirage, Collection des Universités de France, Société d'Édition «Les Belles Lettres», Paris, 1985
- PAGLIARO, Antonino (1952). *Il Segno Vivente, Saggi Sulla Lingua e Altri Simboli* (Tradução portuguesa de Aníbal Pinto de Castro: *A Vida do Sinal, Ensaio sobre a Língua e Outros Símbolos*, 2ª Edição, Fundação Calouste Gulbenkian, 1983)
- PALLASMAA, Juhani (2007). *The Architecture of Image. Existential Space in Cinema*, Helsinki, Rakennustieto Publishing, 2007
- PALLASMAA, Juhani (2005). *The Eyes of the Skin, Architecture and the Senses*. John Wiley & Sons Ltd, 2008
- PALMER, Stephen E. (1999). *Vision Science, Photons to Phenomenology*, Cambridge, The MIT Press, 2002
- PAMERLEAU, William C. (2009). *Existentialist Cinema*, New York, Palgrave Macmillan, 2009
- PANOFSKY, Erwin (1934). "Style and Medium in the Motion Pictures" in TALBOT, Daniel, Edited by (1959). *Film: an Anthology*, New York, Simon and Schuster, Inc., 1959, pp. 15-32
- PASOLINI, Pier Paolo (1965). "The Cinema of Poetry" in NICHOLS, Bill (Edited by) (1976). *Movies and Methods, Volume I*, Berkeley, University of California Press, 1976, pp. 542-558
- PERSSON, Per (2003). *Understanding Cinema. A Psychological Theory of Moving Image*, Cambridge University Press, 2003

- PETRIC, Vlada (1987). *Constructivism in Film, The man with the Movie Camera, A Cinematic Analysis*, Cambridge University Press, New York, 1993
- PETTIGREW, Damien (1994). *Fellini: Je suis un grand menteur, Entretien avec Damien Pettigrew*, Paris, L'Arche Éditeur, 1994
- PIEMME, Jean-Marie (1989). "Généalogie du proje dramaturgique" in Piemme, Jean-Marie (Ed.) (1989). *L'Invention de la Mise en Scène: Dix textes sur la représentation théâtrale 1750-1930*, Bruxelles, Éditions Labor, 1989, pp. 11-33
- PINEL, Vincent (1995). "Lumière et Méliès au Grand Café" in *Cahiers du Cinéma*, 100 *journées qui ont fait le cinéma*, Numéro Hors-Série, Janvier 1995, pp- 12-13
- PIOMONTESE, Marc (1993). "Les Artists et la Lumière – Artists and Light" in MALINA, Roger F. (Editor) (1993). *Leonardo, Journal of the International Society for the Arts, Sciences and Technology*, Volume 26, Number 1, 1993, pp. 70-72
- PINGAUD, Bernard (1960). "Antonioni et le cinéma du réel", in CARLO, Carlo di (Ed.) (S/d). *Michelangelo Antonioni 1942-1965*, Ente Autonomo di Gestione per il Cinema, S/d, pp. 104-108
- PINKER, Steven (1997). *How the Mind Works*. London, Penguin Books, 1999
- PLANTINGA, Carl (2009). *Moving Viewers. American Film and the Spectator's Experience*, Berkeley, University of California Press, 2009
- PLANTINGA, Carl (1993). "Film Theory and Aesthetics: Notes on a Schism" in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, "Philosophy and the Histories of the Art" - Special Issue - Volume 51, Number 3, Summer 1993, University of Wisconsin Press/The American Society for Aesthetics, pp. 445-454
- POUSSIER, Isabelle (S/D). "Cinéma de Plasticien: Les Mots du Film" [Versão electrónica] disponível em <http://www.reunion.iufm-fr/Recherche/Expressions/26/Poussier.pdf> (Acedido em 15 de Janeiro de 2010)
- PRÉDAL, René (1991). *Michelangelo ou la vigilance du désir*, Paris, Éditions du Cerf
- PUDOVKIN, Vsevolod I. (1958). *Film Technique and Film Acting*, New York, Grove Press, Inc., 1960
- PUDOVKIN, Vsevolod I. (1925). "Montage" in TAYLOR, Richard Ed. (2006). *Vsevolod Pudovkin: Selected Essays*, London, Seagull Books, 2006
- QUART, Barbara (1986-1987). "Agnes Varda: A Conversation" [Versão electrónica] in *Film Quarterly*, Vol. 40, No. 2 (Winter, 1986-1987), University of California Press, pp. 3-10, disponível em <http://www.jstor.org/stable/1212347> (Acedido em 29 de Março de 2010).
- QUINTANA, Àngel (2008). *Virtuel? À l'ère du numérique, le cinéma est toujours le plus réaliste des arts*. Paris, Cahiers du Cinéma, 2008
- RENZI, Renzo (1959). "Crónicas da Angústia em Antonioni" in ANTONIONI, Michelangelo et Al (1968). *Antonioni*, Lisboa: Publicações Dom Quixote, pp.11-24
- RESTIRO, Angelo (2002). *The Cinema of Economic Miracles, Visuality and Modernization in the Italian Art Film*, Durham and London, Duke University Press, 2002
- RIEGL, Alois (1978). *Historische Grammatik der Bildenden Künste* (Tradução francesa de Éliane Kaufholz: *Grammaire Historique des Arts Plastiques, Volonté artistique et vision du monde*, Paris, Éditions Klincksieck, 1978

- RITTAUD-HUTINET, Jacques (Edited and annotated by) (1994). *Auguste and Louis Lumière: Correspondances 1890-1953* (English translation de Pierre Hodgson: *Letters, Auguste and Louis Lumière*, London: faber and faber, 1995)
- RIVAIN, Jean (1945). *De la Matière a L'Esprit*, Paris, 2.<sup>ème</sup> Edition, Librairie Philosophique J. Vrin, 1945
- RODOWICK, D. N. (2007). "An Elegy for Theory" [Versão electrónica] in *October* 122, Fall 2007, Magazine, Ltd. And Massachusetts Institute of Technology, pp. 91-109, disponível em <http://sites.harvard.edu/icb/icb.do?keyword=k27441&pageid=ich.page127258> (Acedido em 17 de Fevereiro de 2010)
- ROGOZINSKI, Jacob (1986). "Le don du Monde" in COURTINE, Jean-François et Al. (1988). *Du Sublime*, Paris, Éditions Belin, 1988, pp. 229-272
- ROHMER, Eric (1977). *L'Organisation de l'Espace dans le Faust de Murnau*, Paris, Cahiers du Cinéma, 2000
- ROLLET, Patrice (1992). "L'Ellipse et l'eclipse" in AAVV. *Cahiers du Cinéma*, n° 459, Septembre 1992, pp. 48-49.
- ROPARS-WUILEUMIER, Marie-Claire (1970). *L'Écran de la Mémoire. Essais de Lecture Cinématographique*, Paris, Éditions du Seuil, 1970
- ROSS, Alison (2008). "Michelangelo Antonioni: The Aestheticization of Time and Experience in *The Passenger*" in PHILLIPS, James (Edited by) (2008). *Cinematic Thinking. Philosophical Approaches to the New Cinema*, Stanford, Stanford University Press, 2008
- ROWLANDS, Mark (2003). *The Philosopher at the End of the Universe*, London, Ebury Press, 2005
- SADOUL, Georges (1946). "Entretien avec Louis Lumière, à Bandol, le 24 septembre 1946" in *Cahiers du Cinéma* n° 159, Octobre 1964, pp. 1-11
- SAEED-VAFA, Mehrnaz e ROSENBAUM, Jonathan (2003). *Abbas Kiarostami*. Urbana and Chicago, University of Illinois Press
- SAMUEL, David (1999). *Memory – How we use it, lose it and improve it* (Tradução portuguesa: *Memória*, Lisboa: Temas e Debates, 2001)
- SAMUELS, Charles Thomas (1969). "Michelangelo Antonioni" in CARDULLO, Bert (Edited by) (2008). *Michelangelo Antonioni Interviews*, University Press of Mississippi, 2008, pp. 79-103
- SARTRE, Jean-Paul (1945). *L'existencialisme est un humanisme*, Paris, Éditions Gallimard, 1996
- SARTRE, Jean-Paul (1938). *Esquisse d'une Théorie des Émotions*, Paris, Hermann, 1975
- SARTRE, Jean-Paul (1924). "Apologie pour le Cinéma. Défense et illustration d'un Art international" in SARTRE, Jean-Paul (1990). *Écrits de Jeunesse*, Paris, Éditions Gallimard, 1990, pp. 385-404
- SCEMAMA-HEARD, Céline (1998). *Antonioni: Le désert figuré*, Paris, L'Harmattan, 1998
- SCHEINFEIGEL, Maxime (2008). *Cinéma et Magie*, Paris, Armard Colin, 2008
- SCHRADER, Paul (1980). "Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer" in AAVV (1980). *Ciclo Yasujiro Ozu, organizado pela Embaixada do Japão e pela Fundação Calouste Gulbenkian*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Julho 1980

- SCHWARZER, Mitchell (2000). "The Consuming Landscape: Architecture in the Films of Michelangelo Antonioni" in LAMSTER, Mark (Edited by) (2000). *Architecture and Film*, New York, Princeton Architectural Press, 2000, pp. 197-215
- SCRUTON, Roger (1974). *Art and Imagination, a Study in the Philosophy of Mind*, London, Methuen & Co Ltd, 1974
- SÉGUIN, Louis (1999). *L'Espace du Cinéma* (Hors-Champ, Hors d'Œuvre, Hors-Jeu), Toulouse, Éditions Ombres
- SERCEAU, Michel (1995). "La Ville dans le néoréalisme" in HENNEBELLE, Guy (Dir.) (1995), *CinémAction: Architecture, décor et cinéma*, n° 75, 2<sup>e</sup> Trimestre de 1995, Paris, Éditions Corlet – Télérama, 1995, pp. 44-56
- SIMONDON, Gilbert (2006). *Cours sur la Perception (1964-1965)*, Chatou, Les Éditions de La Transparence, 2006
- SONTAG, Susan (1973). *On Photography* (Tradução francesa de Philippe Blanchard: *Sur la Photographie*, Christian Bourgeois Éditeur, 2008)
- SOPOCY, Martin (1985). "Le cadre théâtral" in GUIBBERT, Pierre (1985). *Les Premiers Ans du Cinéma Français, Actes du Ve Colloque International de l'institut Jean Vigo*, Paris, Institut Jean Vigo, 1985, pp.190-197
- SOURIAU, Étienne (1990). *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, Quadrige/Puf, 1999
- STAM; Robert (2000). *Film Theory, An Introduction*, Oxford, Blackwell Publishing, 2003
- STAM, Robert, BURGOYNE, Robert e FLIT\*TERMAN-LEWIS, Sandy (1992). *New Vocabularies in Film Semiotics, Structuralim, Post-Structuralism and Beyond*, London and New York, Routledge, 2006
- STEPHENSON, Ralph and PHELPS, Guy (1965). *The Cinema as Art*, London, Penguin Books, 1989
- STEYMATSKY, Noa (1999). "From the Air. A Genealogy of Antonioni's Modernism" in ALLEN, Richard and TURVEY, Malcolm (Edited by) (2003). *Camera Obscura, Camera Lucida: Essays in Honor of Annette Michelson*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2003
- STIEGLER, Bernard (2005). *De la misère symbolique, 2. La catastrophe du sensible*, Éditions Galilée, Paris, 2005;
- STROEBEL, Leslie e ZAKIA, Richard, Ed. (1993). *The Focal Encyclopedia of Photography*. Boston: Focal Press
- TANIZAKI, Junichiro (1933). *Elogio da Sombra* (Tradução portuguesa de Margarida Gil Moreira), Lisboa, Relógio d'Água Editores, 1999
- TARANTINO, Michael (Edited by) (1996-1997). *The Event Horizon*, Irish Museum of Modern Art, Dublin, 1997
- TARKOVSKY, Andrei (1990). *Die Versiegelte Zeit* (Tradução brasileira de Jefferson Luiz Camargo e Luís Carlos Borges: *Esculpir o Tempo*, São Paulo, Livraria Martins Fontes Editora Ltda., 2002)
- TASSONE, Aldo (1985). *I Film di Michelangelo Antonioni* (Tradução francesa de Caecilia Pieri: *Antonioni*, Paris, Flammarion, 2007).
- TASSONE, Aldo (1985). "Entretien avec Michelangelo Antonioni" in BONFARD, Alain et SEMIN, Didier (Éd.) (2003). *Michelangelo Antonioni: Écrits*, Paris, Éditions Images Modernes, 2003, pp. 171-183



- TASSONE, Aldo (1979). "La storia del cinema la fanno i film" (Tradução Americana de Dana Renga: "The History of Cinema is Made on Film" in COTTINO-JONES, Marga (Edited by) (1991). *The Architecture of Vision. Writings and Interviews on Cinema*, Chicago, The Chicago University Press, 2007, pp. 193-216
- TAYLOR, Richard (Edited by) (2006). *The Eisenstein Collection*, London, Seagull Books, 2006
- TESSON, Charles (1995). "Une Veste Rouge pour Abbas Kiarostami" in *Cahiers du Cinéma*, 100 journées qui ont fait le cinéma, Numéro Hors-Série, Janvier 1995, p. 126
- THOM, René (1980). *Parabole e Catastrofi* (Tradução portuguesa de Mário Brito: *Parábolas e Catástrofes, Entrevistas sobre as Matemáticas, a Ciência e a Filosofia*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1985
- TOLES, George E. (1989). "Alfred Hitchcock's Rear Window as Critical Allegory" (Versão electrónica) in *Boundary 2*, Vol. 16, No. 2/3 (Winter – Spring, 1989), Duke University Press, pp. 225-245, disponível em <http://www.jstor.org/stable/303316> (Acedido em 09 de Janeiro de 2010)
- TORNABUONI, Lietta (1978). "Io i il cinema, io i le donne" (Tradução Americana de Dana Renga: "Myself and Cinema, Myself and Women" in COTTINO-JONES, Marga (Edited by) (1991). *Michelangelo Antonioni: The Architecture of Vision, Writings and Interviews on Cinema*, Chicago, University of Chicago Press, 1996, pp. 185-192
- TREDELL, Nicolas (Edited by) (2002). *Cinemas of the Mind, A Critical History of Film Theory*, Cambridge, Icon Books Ltd.
- TRUFFAUT, François (1975). *Les Films de ma Vie*, Paris, Flammarion, 1975
- TULARD, Jean (1990). *Guide des Films, 1895-1995, A-K, Tome I*, Édition du Centenaire du Cinéma, Paris, Éditions Robert Laffont, 1995
- TULARD, Jean (1990a) *Guide des Films, 1895-1995, L-Z, Tome II*, Édition du Centenaire du Cinéma, Paris, Éditions Robert Laffont, 1995
- VIDLER, Anthony (2005). "Foreword" [Versão electrónica] in BRUNO, Giuliana (2007). *Public Intimacy: Architecture and the Visual Arts* disponível em <http://mitpress.mit.edu/catalog/item/default.asp?type=2&tid=11119&mode=toc> (Acedido em 16 de Novembro de 2009)
- VACCHE, Angela Dalle (1996). "Michelangelo Antonioni's Red Desert. Painting as Ventriloquism and Color Movement" in VACHE, Angela Della (1996). *Cinema and Painting, How Art is Used in Film*, Austin, University of Texas Press, 1996, pp.43-80
- WADE, Nicholas J. and SWANSTON, Michael T. (2001). *Visual Perception, An Introduction*, 2<sup>nd</sup> Edition, Philadelphia, Taylor & Francis Inc., 2001
- WAGNER, Jean (1961). "La Nuit n'est pas Tendre" in *Cahiers du Cinéma*, n°119, Mai 1961, pp. 40-42
- WALKER, Alexander (1971). *Stanley Kubrick Directs*, 1<sup>st</sup> Edition, New York, Harcourt Brace Jovanovich, Inc., 1971
- WEBER, Eugen (1959). "An Escapist Realism" [Versão electrónica] in *Film Quarterly*, Vol. 13, No. 2 (Winter, 1959), pp. 9-16, disponível em <http://www.jstor.org/stable/1210018> (Acedido em 18 de Março de 2010)

- WEISBERG, Deena Sholnick (2009). “The Vital Importance of Imagination” in BROCKMAN, Max (Edited by) (2009). *What's Next?, Dispatches on the Future of Science*, New York, Vintage Books, 2009, pp. 142-154
- WENDERS, Wim (1995). *My Time with Antonioni: The Diary of an Extraordinary Experience* (Tradução inglesa de Michael Hofmann), London, faber and faber, 2000
- WEXLER, Mark and BOXTEL, Jeroen J. A. van (2005). “Depth perception by the active observer” [Versão electrónica] in *TRENDS in Cognitive Science*, Vol.9 No.9, September 2005, pp. 431-438), disponível em [www.cell.com/trends/cognitive-sciences](http://www.cell.com/trends/cognitive-sciences) (Acedido em 15 de Fevereiro de 2010)
- WOLFE, Tom (2005). “Foreword” [Versão electrónica] in McLuhan, Marshall (2005). *Understanding Me, Lectures and Interviews*, disponível em <http://mitpress.mit.edu/catalog/item/default.asp?type=2&tid=10065&mode=toc> (Acedido em 18 de Novembro de 2009)
- WOLLHEIM, Richard (1968). *Art and its objects*, 2<sup>nd</sup> Edition, Cambridge University Press, Cambridge, 1980
- WUTTKE, Dieter (2002). *Über den Zusammenhang der Wissenschaften und Künste* (Tradução: Andreia Campos et Al.: *Para uma visão holística das ciências e das artes*, Passagem Editores Centro Interuniversitário de Estudos Germanísticos, Coimbra, 2002)
- YATES, Frances A. (1966). *The Art of Memory*, London and Henley, Routledge and Kegan Paul, 1972
- YATES, Steve (Ed.) (1995). *Poetics of Space* (Tradução castelhana de Antonio Fernández Lera: *Poéticas de espacio, antología crítica sobre la fotografía*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, SA, 2002)
- YOURCENAR, Marguerite (1938). *Nonvelles Orientales*, Éditions Gallimard, Paris, 1938 (Tradução portuguesa de Gaëten Martins de Oliveira: *Contos Orientais*, 3<sup>a</sup> Edição, Coleção Biblioteca de Bolso, Publicações Dom Quixote, 1999, pp.11-30)



## FILMOGRAFIA DE MICHELANGELO ANTONIONI

### Gente del Po

Curta-Metragem, 1943-1947. *Duração*: 9 minutos (A versão original teria o dobro da duração, mas perdeu-se grande parte da película, que nunca foi recuperada). P&B. *Argumento*: Michelangelo Antonioni. *Fotografia*: Pietro Portalupi. *Montagem*: Carlo Alberto Chiesa. *Música*: Mario Labroca. *Produção*: Artisti Associati per Industrie Cinematografiche e Teatrali (I.C.E.T. Milan).

### N.U. [Netteza urbana]

Curta-Metragem, 1948. *Duração*: 9 minutos. P&B. *Argumento*: Michelangelo Antonioni. *Fotografia*: Giovanni Ventimiglia. *Montagem*: Michelangelo Antonioni. *Música*: Giovanni Fusco, a partir de um Prelúdio de J. S. Bach e excertos de Jazz. *Produção*: Artisti Associati per Industrie Cinematografiche e Teatrali (I.C.E.T. Milan).

*Prémios*: *Nastro d'Argento* Melhor Documentário 1947-1948.

### Cronaca di un amore (Escândalo de Amor)

Itália, 1950. *Duração*: 1h 50mn. P&B. *Argumento e Diálogos*: Michelangelo Antonioni. *Adaptação*: Michelangelo Antonioni, Michele D'Anza, Silvio Giovaninetti, Francesco Maselli, Pietro Telini. *Fotografia*: Enzo Serafin (P/B). *Décor*: Piero Filippone. *Montagem*: Eraldo da Roma. *Música*: Giovanni Fusco. *Produção*: Fincini.

*Interpretação*: Lúcia Bose (Paola), Massimo Girotti (Guido), Ferdinando Sarmi (Enrico Fontana), Gino Rossi (Detective Carloni), Marika Rowsky (Manequim), Rosi Mirafiori (Proprietário do Bar).

*Prémios*: *Nastro d'Argento* 1950-1951. Grande prémio de encenação no Festival de *Punta del Este* 1951.

### I Vinti (Os Vencidos)

Itália/França, 1952. *Duração*: 1h 40mn. P&B- *Argumentos*: Michelangelo Antonioni. *Adaptação e Diálogos*: Suso Cecchi d'Amico e Michelangelo Antonioni, com a colaboração de Diego Fabbri, Ture Vasile, Giorgio Bassani (não incluído no genérico) e Roger Nimier (para o episódio francês). *Fotografia*: Enzo Serafin (P/B). *Décor*: Gianni Polidori, Roland Berthon. *Montagem*: Eraldo da Roma. *Música*: Giovanni Fusco. *Produção*: Film Costellazioni (Roma), S.C.G. (Paris).

*Interpretação:* Jean-Pierre Mocky (Pierre), Etchika Chureau (Simone), Henri Poitier, Annie Noël, Guy de Meulan (*Episódio francês*); Franco Interlenghi (Claudio), Anna Maria Ferrero (Marina) Evi Maltagliati (mãe de Cláudio), Eduardo Ciannelli (pai de Cláudio), Umberto Spadaro, Gastone Renzelli (*Episódio italiano*); Peter Reynolds (Aubrey Allan), Patrick Barr (Ken Watten), Fay Compton (Sra. Pinkerton), Eilen Moore (Sally) (*Episódio inglês*).

### **La signora senza camelia (A Dama sem Camélias)**

Itália, 1953. *Duração:* 1h 45mn. P&B. *Argumento:* Michelangelo Antonioni. *Adaptação e Diálogos:* Michelangelo Antonioni, Suso Cecchi d'Amico, Francesco Maselli, P.M. Pasinetti. *Fotografia:* Enzo Serafin (P/B). *Décor:* Giovanni Polidori. *Montagem:* Eraldo da Roma. *Música:* Giovanni Fusco. *Produção:* Ente Nazionale Industrie Cinematografiche (E.N.I.C).

*Interpretação:* Lúcia Bose (Clara Manni), Andrea Checchi (Giani Franchi), Gino Cervi (Ercolino), Ivan Desny (Nardo Rusconi), Alain Cuny (Lodi), Monica Clay (Simonetta), Anna Carena (mãe de Clara), Enrico Glori (realizador Albonetti).

### **Tentato suicio [Episódio do filme L'amore in città]**

Itália, 1953. *Duração:* 20 minutos. P&B. *Argumento e Diálogos:* Michelangelo Antonioni, Aldo Buzzi, Luigi Chiarin, Luigi Malerba, Tullio Pinelli, Vittorio Veltroni, Cesar Zavattini. *Fotografia:* Gianni Di Venanzo (P/B). *Décor:* Gianni Polidori. *Montagem:* Eraldo da Roma. *Música:* Mario Nascimbene. *Produção:* Faro Film. *Director de Produção:* Marco Ferreri

*Interpretação:* Não profissionais.

### **L'Amiche (As Amigas)**

Itália, 1955. *Duração:* 1h 44mn. P&B. *Argumento* (baseado na obra “*Tra donne sole*” de Cesare Pavese): Michelangelo Antonioni. *Encenação e Diálogos:* Michelangelo Antonioni, Suso Cecchi d'Amico, Alba de Cespedes. *Fotografia:* Gianni Di Venanzo (P/B). *Décor:* Giovanni Polidori. *Montagem:* Eraldo da Roma. *Música:* Giovanni Fusco. *Produção:* Giovanni Adessi para Trionfalcine.

*Interpretação:* Eleonora Rossi Drago (Clelia), Gabriele Ferzetti (Lorenzo), Valentina Cortese (Nene), Madeleine Fisher (Rosetta), Yvonne Fourneaux (Molina), Franco Fabrizi (Cesare), Ettore Manni (Carlo), Anna Maria Pancani (Mariella), Luciano Volpato (Tony, namorado de Mariella), Maria Gambarelli (Directora do Atelier).

*Prêmios:* Leão de Prata no Festival de Veneza 1955; *Nastro d'Argento* 1955 para a *mise en scene*, a fotografia e a interpretação feminina (Valentina Cortese).

### **Il Grido (O Grito)**

Itália, 1957. *Duração*: 1h 45mn. P&B. *Argumento*: Michelangelo Antonioni. *Adaptação e Diálogos*: Michelangelo Antonioni, Elio Bartolini, Ennio De Cocini. *Fotografia*: Gianni Di Venanzo (P/B). *Décor*: Franco Fontana. *Montagem*: Eraldo da Roma. *Música*: Giovanni Fusco. *Produção*: S.P.A. Cinematografica (Roma) em colaboração com Robert Alexander Productions (Nova Iorque).

*Interpretação*: Steve Cochran (Aldo), Alida Valli (Irma), Betsy Blair (Elvia), Dorian Gray (Virginia), Lynn Shaw (Andreina), Gabriella Pallota (Edera), Mirna Girardi (Rosina), Pina Boldrini (Irmã de Irmã, Lina), Guerrino Campanili (Pai de Virginia), Gaetano Metteucci (Namorado de Edera), Pietro Corvelatti (Velho pescador).

*Prêmios*: Prémio Internacional da Crítica no Festival de Locarno de 1957.

### **L'Avventura**

Itália/França, 1960. *Duração*: 2h 20mn. P&B. *Argumento*: Michelangelo Antonioni. *Adaptação e Diálogos*: Michelangelo Antonioni, Elio Bartolini, Tonino Guerra. *Fotografia*: Aldo Scarvarda (P/B). *Décor*: Piero Poletto. *Montagem*: Eraldo da Roma. *Música*: Giovanni Fusco. *Produção*: Produzioni cinematografiche Europee (Roma) e Société Cinématographique Lyre (Paris).

*Interpretação*: Gabriele Ferzetti (Sandro), Monica Vitti (Claudia), Lea Massari (Anna), Dominique Blanchar (Giulia), James Adams (Corrado), Lelio Luttazzi (Raimondi), Renzo Ricci (Pai de Anna), Esmeralda Ruspoli (Patrizia), Giovanni Petrucci (Jovem Pintor).

*Prêmios*: Prémio Especial do Júri, Prémio *Fisprec* e Prémio da nova Crítica no Festival de Cannes de 1960.

### **La Notte (A Noite)**

Itália/França, 1961. *Duração*: 2h 02mn. P&B. *Argumento e Diálogos*: Michelangelo Antonioni, Ennio Flaiano, Tonino Guerra. *Fotografia*: Gianni Di Venanzo (P/B). *Décor*: Piero Zuffi. *Montagem*: Eraldo da Roma. *Música*: Giorgio Gaslini. *Produção*: Nepi Film (Roma), Sofitedip e Silver Film (Paris).

*Interpretação*: Marcello Mastroianni (Giovanni Pontano), Jeanne Moreau (Lidia), Monica Vitti (Valentina Gherardini), Bernhard Wicki (Tommaso Garini), Vincenzo Corbelle (Gherardini, o Industrial), Gitt Magrini (Sra. Gherardini), Giorgio Negro (Roberto, admirador de Lidia), Roberta Speroni Fortunati (Bérénice, amiga de Lidia), Maria Pia Luzi (ninfomaniaca da clínica), Rosy Mazzacurati (Resy), Guido Ajmone Marsan (Fanti), Ugo Fortunati (Cesare).

*Prêmios*: Urso de Ouro e Prémio *Fisprec* no Festival de Berlin de 1961.

### **L'Eclisse (O Eclipse)**

Itália/França, 1962. *Duração*: 02h 05mn. P&B. *Argumento*: Michelangelo Antonioni e Tonino Guerra, em colaboração com Elio Bartolini, Ottiero Ottieri. *Fotografia*: Gianni Di Venanzo (P/B). *Décor*: Piero Poletto. *Montagem*: Eraldo da Roma. *Música*: Giovanni Fusco. *Produção*: Interopa Film, Cineriz (Roma), Paris Film Production (Paris).

*Interpretação*: Monica Vitti (Vittoria), Alain Delon (Piero), Lilla Brigone (Mãe de Vittoria), Francisco Rabal (Riccardo), Louis Seigner (Ercoli, Agente de Bourse), Rosanna Rori (Anita), Mirella Ricciardi (Marta), Cyrus Elias (o homem ébrio).

*Prémios*: Prémio Especial do Júri no Festival de Cannes de 1962.

## **Il Deserto Rosso (Deserto Vermelho)**

Itália/França, 1964. *Duração*: 01h 55mn. Cor. *Argumento*: Michelangelo Antonioni, Tonino Guerra. *Fotografia*: Carlo Di Palma (Technicolor). *Décor*: Piero Poletto. *Montagem*: Eraldo da Roma. *Música*: Giovanni Fusco. *Produção*: Film duemila cinematografica Federiz (Roma) e Francoriz (Paris).

*Interpretação*: Monica Vitti (Giuliana), Richard Harris (Corrado), Carlo Chionetti (Ugo, marido de Giuliana), Xenia Valderi (Linda), Rita Renoir (Emilia), Aldo Grotti (Max), Giuliano Missirini (Operador de radiotelescópio), Lili Rheims (Esposa), Valerio Bartoleschi (Valerio, filho de Giuliana).

*Prémios*: Leão d'Ouro no Festival de Veneza de 1964.

## **Blow Up (Blow Up, A História de um Fotógrafo)**

Grã-Bretanha/Itália, 1966. Cor. *Duração*: 01h 50mn. *Argumento* (Baseado no conto de Julio Cortázar, *Las babas del diablo*): Michelangelo Antonioni e Tonino Guerra, em colaboração com Edward Bond para os diálogos ingleses. *Fotografia*: Carlo Di Palma (Métrocolor). *Décor*: Ashton Gordon. *Montagem*: Franck Clarke. *Música*: Herbert Hancock. *Produção*: Carlo Ponti (Bridge Film) para a Metro Godwyn Mayer.

*Interpretação*: David Hemmings (Thomas), Vanessa Redgrave (Jane), Sarah Miles (Patricia), Verushka (Manequim), John Castle (Bill), Peter Bowles (Ron), Roman O'Casey (Amante de Jane), Jane Birkin e Gillian Hills (aspirantes a manequins), Reg Wilkin (Assistente de Thomas), Tsai Chin (Uma funcionária de Thomas), Susan Broderick (Antiquário), Mary Khal (Jornalista de moda).

*Prémios*: Palma d'Ouro no Festival de Cannes de 1967.

## **Zabriskie Point (Deserto de Almas)**

USA/Itália, 1970. *Duração*: 01h 45mn. Cor. *Argumento, Adaptação e Diálogos*: Michelangelo Antonioni, Tonino Guerra, Fred Gardner, Sam Sheppard, Clare Peploe. *Fotografia*: Alfio Contini (Panavision, métrocolor). *Décor*: Dean Tavoularis. *Montagem*: Franco

Arcalli. *Música Original*: Pink Floyd, Kaleidoscope, Jerry Garcia. *Produção*: Carlo Ponti para a Metro Godwyn Mayer.

*Interpretação*: Mark Frechette (Mark), Daria Halprin (Daria), Rod Taylor (Lee Allen), Bill Garaway (Morty), Paul Fix (Proprietário da cafetaria), G. D. Spradin (Sócio de Lee Allen), Kathleen Cleaver (Kathleen), Open Theater de Joe Chaikin.

### **Chung Kuo, Cina**

Itália, 1972. *Duração*: 240 minutos. Cor. *Argumento*: Michelangelo Antonioni e Andrea Barbato.

*Comentário e colaboração*: Andrea Barbato. *Fotografia*: Luciani Tovoli. *Montagem*: Franco Arcalli. *Consultor Música*: Luciano Berio. *Produção*: Andrea Barbato para Radiotelevisione Italiana (R.A.I.)

### **The Passenger/Professione: Reporter (Profissão: Repórter)**

USA/Itália/França/Espanha, 1974. *Duração*: 02h 04mn. Cor. *Argumento*: Mark Peploe. *Adaptação e Diálogos*: Michelangelo Antonioni, Mark Peploe, Petre Wollen. *Fotografia*: Luciano Tovoli (Métricolor). *Décor*: Piero Poletto, Osvaldo Desideri. *Montagem*: Franco Arcalli e Michelangelo Antonioni. *Consultor Música*: Ivan Vandro. *Produção*: Compagnia cinematografica Champion (Roma), Films Concorde (Paris), C.I.P.I. Cinematográfica (Madrid).

*Interpretação*: Jack Nicholson (David Locke), Maria Schneider (Jovem mulher), Jenny Runacre (Rachel, esposa de Locke), Ian Hendry (Martin Knight), Stephen Berkoff (Stephen), Ambroise Bea (Achebe), José Maria Cafarel (Estalajadeiro), James Campbell (Médico), Manfred Spies (Alemão), Jean-Baptiste Tiemele (Africano), Chuck McVehill (Robertson), Angel del Pozo (Inspector da Polícia), Narcisse Pula (Cúmplice do Africano).

*Prémios*: Nastro d'Argento, em 1975.

### **Il Mistero di Oberwald (O Mistério de Oberwald)**

Itália, 1980. *Duração*: 02h 03mn. Cor. *Argumento* (Baseado na peça *L'Aigle à deux têtes*, de Jean Cocteau): Michelangelo Antonioni, Tonino Guerra. *Fotografia*: Luciano Tovoli (Film Vídeo, Image Transform de Los Angeles). *Décor*: Mischa Scandella. *Montagem*: Michelangelo Antonioni, Francesco Grandoni. *Colaboração Musical*: Guido Turchi. *Colaboração Cor*: Franco Leonardi. *Produção*: RAI – Radiotelevisione italiana, Politel International, Rete.

*Interpretação*: Monica Vitti (Rainha), Franco Branciaroli (Sebastian), Paolo Bonacelli (Conde de Föhn), Luigi Diberti (Duque de Wallenstein), Elizabetta Pozzi (Senhorita Berg), Amad Saha Alan (Tony).

### **Identificazione di una donna (Identificação de uma Mulher)**

Itália/França, 1982. *Duração*: 02h 08mn. Cor. *Argumento*: Michelangelo Antonioni. *Adaptação e Diálogos*: Michelangelo Antonioni e Gérard Brach, com a colaboração de Tonino Guerra. *Fotografia*: Carlo Di Palma (Technicolor). *Décor*: Andrea Crisanti. *Montagem*: Michelangelo Antonioni assistido por Florenza Müller. *Música*: John Fox. *Produção*: Iter Film (Roma) Gaumont (Paris).

*Interpretação*: Thomas Milian (Niccolo Farra), Christine Boisson (Ida), Daniela Silverio (Mavi), Marcel Bozzuffi (Mario), Lara Wendel (Rapariga da Piscina), Veronica Lazar (Carla Farra), Enrica Fico (Nadia), Sandra Monteleoni (Irmã de Mavi), Itaco Nardulli (Lucio), Giampaolo Saccarola (Desconhecido), Sergio Tardioli (Talhante), Paola Dominguin (Rapariga da vitrine), Arianna de Rosa (Amiga de Mavi), Pierofrancesco Aiello (um Jovem), Alessandro Ruspoli (Pai de Mavi), Luisia Della Noce (Mãe de Mavi), Maria Stefania d'Amario (amiga locatária), Giada Gerini (Locatária, Carlos Valles (Homem do 1º Andar)

*Prémios*: Grande Prémio do Festival de Cannes de 1982.

### **Par-delà les Nuages (Para Além das Nuvens)**

França/Itália, 1995. *Duração*: 01h 44mn. Cor e P/B. *Realização*: Michelangelo Antonioni (para os quatro episódios) e Wim Wenders (para o Prólogo, os Entreactos e o Epílogo). *Argumento e Diálogos* (Baseado em vários contos de Michelangelo Antonioni retirados da colectânea *Rien que des Mensonges*): Michelangelo Antonioni, Wim Wenders e Tonino Guerra. *Fotografia*: Alfio Contini (para os quatro episódios) e Roby Müller (para o Prólogo, os Entreactos e o Epílogo). *Décor*: Thierry Flamand. *Montagem*: Claudio di Mauro, Luciano Segura. *Música*: Lucio Dalla, Laurent Petitgand, Van Morrison, Passengers. *Produção*: Philippe Carcassone (Cine B), Stéphane Tchaladjieff (Sunshine), Vittorio Cecchi Gori (Roma), Road Movies (Berlim).

*Interpretação*: *Primeiro Episódio* (Baseado no conto “*Crónica de um Amor Impossível*”) – Inês Sastre (Carmen), Kim Rossi-Stuart (Silvano); *Segundo Episódio* (Baseado no conto “*A Jovem e o Crime*”) – Sophie Marceau (Jovem rapariga), John Malkovitch (Artista); *Terceito Episódio* (Baseado nos contos “*A Roda*” e “*Não me procures mais*”) – Fanny Ardant (Patrizia), Jean Reno (Carlo), Chiara Caselli (Olga), Peter Weller (Roberto); *Quarto Episódio* (Baseado no conto “*Corpos de Infâmia*”) – Irene Jacob (Rapariga), Vincent Perez (Niccolo); *Prólogo, Entreactos e Epílogo* – John Malkovitch (Cineasta), Marcello Mastroianni, Jeanne Moreau.

### **Lo Sguardo di Michelangelo**

Itália, 2004. *Duração*: 15 minutos. Cor. *Realização*: Michelangelo Antonioni. *Fotografia*: Maurizio Dell'Orco. *Montagem*: Roberto Missiroli. *Produção*: Lottomatica, Istituto Luce

*Interpretação*: Michelangelo Antonioni.

**Eros (Episódio: The Dangerous Thread of Things/Il filo pericoloso delle cose)**

Itália/França/Luxemburgo, 2004. *Duração:* 30 minutos. Cor. *Realização:* Michelangelo Antonioni (Steven Soderbergh para *Equilibrium* e Wong Kar Wai para *The Hand*). *Argumento e Diálogos* (Baseado em *Quel Bowling sul tevere* de Michelangelo Antonioni): Michelangelo Antonioni e Tonino Guerra. *Fotografia:* Marco Pontecorvo. *Décor:* Stefano Luci. *Montagem:* Claudio di Mauro. *Música:* Enrica Antonioni, Vinicio Milani. O fragmento musical “*Michelaneglo Antonioni*” de Caetano Veloso (Cortesia Universal Music Brazil). *Produção:* Domenico Procacci, Raphael Berdugo, Stephan Tchalgadjieff e Jacques Bar (Roissy Films S. A. A. – Solaris, SA – Cité Films Productions, S.A.-Fandango SRL.).

*Interpretação:* Christopher Buchholz, Regina Nemni, Luisa Ranieri, Cecilia Luci, Karina Machehour.

## FILMOGRAFIA/OUTROS

### **Chambre 666. Cannes, May`82**

França/Alemanha, 1982. *Duração*: 44 minutos. Cor. *Argumento e Realização* Wim Wenders. *Com a participação*: Jean-Luc Godard, Werner Herzog, Steven Spielberg, Yamaz Güney, Michelangelo Antonioni, R. W. Fassbinder, Paul Morrissey. *Direção de Fotografia*: Agnes Godard. *Montagem*: Chantal de Vismes. *Música*: Bernard Herrmann, Jurgen Knieper. *Produtores*: Chris Sievernich, Wim Wenders. *Produção*: Wim Wenders Produktion, Chris Sievernich Filmproduktion.

### **Close-Up (*Namay-e-Nazdik*)**

Irão, 1990. *Duração*: 90 minutos. Cor. *Realização*: Abbas Kiarostami *Argumento*: Abbas Kiarostami. *Imagem*: Ali Reza Zarindast. *Som*: M. Haqiqi. *Montagem*: Abbas Kiarostami. *Distribuição*: Les Films du Paradoxe.

*Interpretação*: Ali Sabzian, Hasan Farazmand, Abolfarzi, Ahankhah, Hushang Shahai, Merhrdad Ahankah, Mohsen Makmalbaf.

### **Memento**

EUA, 2000. *Duração*: 113 minutos. Cor e P&B. *Realização*: Christopher Nolan. *Argumento*: Christopher Nolan. *Adaptação e Diálogos*: Christopher Nolan com base num conto de Jonathan Nolan. *Fotografia*: Wally Pfister. *Montagem*: Dody Dorn. *Música*: David Julyan. *Produção*: Suzanne Todd e Jennifer Todd.

*Interpretação*: Guy Pearce (Leonard Shelby), Carrie-Ann Moss (Natalie), Joe Pantoliano (Teddy).

### **Zerkalo (O Espelho)**

URSS, 1975. *Duração*: 108 minutos. Cor e P&B. *Realização*: Andrei Tarkovsky. *Argumento*: Aleksandr Misharin e Andrei Tarkovsky. *Fotografia*: Georgi Rerberg (Cor e P&B). *Música*: Eduard Artemyev. *Produção*: Erik Waisberg.

*Interpretação*: Margarita Terekhova (Mãe/Natalia), Ignat Daniltsev (Alexei/Ignat), Alla Demidova (Lisa), Anatoli Solonitsyn (Médico), Tamara Ogorodnikova (Mulher que toma chá), Larisa Tarkovskaya (Nadezhda), Maria Vishnyakova (Mãe e Idosa), Innokenti Smoktunovsky (Narrador/*Voz off*), Arseny Tarkovsky (Narrador/*Voz off* poemas).



# ÍNDICE REMISSIVO

## 2

2001, *Space Odyssey*, 140, 153, 170

## 8

8 1/2, 85, 91, 153, 247

## A

*À Bout de Souffle*, 396

Abbas Kiarostami, 7, 29, 74, 194, 203, 204, 242, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 251, 252, 253, 257, 258, 260, 262, 266, 268, 334, 341, 351, 396, 495, 518, 523, 529, 531, 532, 533, 536, 538, 540, 549

*Acto de Primavera*, 176

Agnes Varda, 69, 413, 414, 537

Alain Resnais, 68, 91, 168, 289, 290, 292, 341, 515

Alberti, 103, 107, 108, 382

Albrecht Dürer, 382

Aleksandr Sokurov, 68

Alfred Hitchcock, 91, 196, 311, 319, 391, 540

*Amore in Città*, 336

André Bazin, 22, 86, 120, 122, 123, 124, 147, 148, 149, 164, 233, 302, 303, 313, 317, 336, 349, 370, 373, 408, 430

*Andrei Rublev*, 276

Andrei Tarkovsky, 201, 203, 204, 208, 214, 235, 237, 238, 276, 341

Andy e Larry Wachowski, 137, 139, 177

*Angel Face*, 283

Antoine Lumière, 101, 172

*Arrivée d'un train - gare de Vincennes*, 160

Auguste Lumière, 101, 128, 171, 173

*Avatar*, 143, 452

## B

*Banshun*, 71, 505, 506

Béla Balázs, 25, 33, 34, 146, 163, 318, 531

Billy Wilder, 91

*Blade Runner*, 141

*Blow Up*, 73, 118, 195, 273, 276, 278, 301, 304, 306, 307, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 326, 338, 339, 347, 352, 353, 358, 359, 364, 384, 393, 395, 411, 416, 430, 449, 453, 470, 474, 475, 476, 479, 480, 481, 485, 492, 493, 505, 519, 545

*Broken Blossoms*, 286

Buster Keaton, 378

## C

Carl Th. Dreyer, 126, 153, 182, 192, 288, 289, 391, 502, 505, 506, 539

## Ch

Charles Chaplin, 140, 147, 181, 182, 328, 378

Charles e Ray Eames, 314

Christopher Nolan, 7, 197, 201, 208, 211, 213, 214, 216, 217, 220, 224, 225, 229, 238, 241, 332, 549

*Chung Kuo, Cina*, 103, 114, 285, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 358, 363, 374, 459, 477, 478, 479, 546

## C

*Citizen Kane*, 91

Clive Bell, 382

*Cortège du Tzar*, 160

*Cronaca di un amore*, 276, 394, 468, 542

*Cronaca di un Amore*, 430, 468, 530

## D

D. W. Griffith, 1, 85, 165, 169, 170, 174, 182, 201, 261

*Déchargement de bateaux au Havre*, 160

*Défilé de Pompieri*, 160

*Démolition d'un mur*, 307

Diego Velázquez, 257

*Duck Soup*, 56

Dziga Vertov, 84, 146, 165

## E

*E a Vida Continua*, 244, 249, 262

Eadweard Muybridge, 131

Edgar Allan Poe, 249, 330

*El Sol del Membrillo*, 257

Eric Rohmer, 378

Éric Rohmer, 378, 379, 380, 532

*Eros*, 127, 294, 455, 486, 548

Étienne-Jules Marey, 82, 131, 534

## F

*F for Fake*, 179, 204

F. W. Murnau, 391

Federico Fellini, 79, 85, 149, 153, 237, 384  
*Finis Terrae*, 151  
*Forbidden Planet*, 141  
 Francisco Goya, 136  
 François Truffaut, 22, 192, 248, 292, 311  
 Fred M. Wilcox, 141  
 Friedrich Wilhelm Murnau, 119  
 Fritz Lang, 85, 91, 141, 378, 391, 465

## G

*Gente del Po*, 46, 274, 294, 466, 467, 542  
 George Lucas, 169  
 George Méliès, 101, 157, 176, 529  
 Germain Bazin, 373  
 Germaine Dulac, 35, 145, 146  
*Germania anno zero*, 278  
 Gianni di Venanzo, 332  
 Gilbert Cohen-Séat, 56, 57, 60, 62, 67, 69, 84, 96, 97, 108, 113, 122, 123, 125, 147, 150, 151, 167, 168, 185, 187, 188, 196, 200, 216, 223, 226, 237, 254, 264, 274, 285, 286, 313, 314, 316, 317, 343, 344, 345, 346, 347, 370, 374, 380, 407, 431, 510, 511  
 Gilles Deleuze, 2, 16, 60, 65, 71, 74, 146, 189, 198, 263, 279, 280, 291, 310, 388, 444, 445, 446, 505, 513, 526  
 Giorgio di Chirico, 322, 323  
 Giorgio Morandi, 408, 409, 524  
 Giotto di Bondone, 16, 66, 88, 95, 147, 324, 432, 451, 461  
 Groux Marx, 56  
*Guernica*, 292

## H

Hans Richter, 145  
*Hélas pour Moi*, 53  
 Henri Bergson, 2, 33, 48, 60, 61, 63, 64, 65, 71, 72, 77, 78, 79, 80, 81, 85, 86, 87, 110, 111, 113, 133, 134, 166, 184, 198, 199, 203, 207, 214, 223, 269, 279, 288, 310, 332, 334, 361, 372, 383, 392  
*Hiroshima, Mon Amour*, 91  
*Histoires du Cinéma*, 192  
 Hugo Münsterberg, 25, 26, 27, 124, 146, 533

## I

*I Vinti*, 468, 470, 542  
*Identificazione di una donna*, 294, 416, 429, 441, 474, 547  
*Identificazione di una Donna*, 286, 396, 430, 459, 460, 461, 462, 463, 465, 480  
*Il Deserto Rosso*, 19, 140, 274, 276, 278, 291, 301, 334, 376, 389, 401, 421, 429, 433, 434, 436, 437, 439, 441, 442, 443, 444, 445, 446, 447, 448, 449, 450, 451, 452, 454, 456, 458, 459, 474, 475, 485, 488, 516, 545

*Il Grido*, 46, 74, 273, 274, 276, 286, 301, 322, 323, 325, 326, 327, 328, 329, 331, 332, 336, 338, 339, 340, 371, 386, 395, 432, 477, 479, 486, 488, 492, 505, 544  
*Il Mistero di Oberwald*, 3, 53, 140, 278, 291, 294, 301, 334, 389, 429, 441, 443, 444, 452, 453, 454, 455, 456, 457, 458, 475, 477, 546  
*Il Vangelo secondo Matteo*, 120  
 Ingmar Bergman, 58, 85, 153, 249, 391, 415  
*Intolerance*, 170

## J

Jacques Aumont, 76, 105, 106, 122, 144, 166, 189, 190, 332, 333, 334, 388, 412, 413  
 Jacques Rivette, 22, 156  
 James Cameron, 143  
 James Williamson, 182  
 Jean Cocteau, 94, 233, 264, 451, 459, 546  
 Jean Epstein, 67, 91, 106, 145, 146, 151, 179, 183, 189, 200, 203  
 Jean Vigo, 74, 75, 76, 108, 174, 274, 284, 531, 534, 539  
 Jean-Luc Godard, 5, 53, 84, 85, 192, 261, 291, 325, 328, 354, 378, 390, 396, 549  
 Jean-Paul Sartre, 48, 400, 401, 404, 405, 408, 414, 435, 436, 439  
 Jean-Pierre Oudart, 125, 126, 175, 334  
*JLG por JLG*, 261  
 João Mário Grilo, i, vii, 75, 92, 93, 94, 127, 133, 138, 139, 161, 175, 176, 201, 228, 254, 266, 267, 282, 311, 312, 319, 321, 322, 329, 330, 331, 347, 357, 494  
 John Ford, 85, 108, 109, 111, 351, 370  
 Joseph L. Mankiewicz, 153  
 Joseph Losey, 384  
 Junichiro Tanizaki, 390, 497

## L

*L' amorosa menzogna*, 294  
*L' Exécution de Marie Reine d'Écosse*, 161  
*L' Année Dernière à Marienbad*, 289, 290  
*L' Arrivée d'un train en gare de la Ciotat*, 152  
*L' Atalante*, 74, 75, 76, 274, 284  
*L' Avventura*, 48, 109, 274, 280, 318, 374, 375, 379, 382, 386, 387, 392, 394, 395, 396, 398, 399, 400, 401, 405, 411, 416, 417, 419, 421, 424, 463, 474, 480, 483, 485, 498, 519, 544  
*L' Eclisse*, 48, 280, 320, 374, 375, 385, 388, 395, 412, 413, 417, 418, 422, 424, 459, 545  
*L' Or des mers*, 151  
*L' Eclisse*, 331, 401, 413, 414, 415, 417, 419, 421, 423, 424, 485  
*La Belle Nivernaise*, 146, 183  
*La Chute de la maison Usher*, 151, 183

*La Notte*, 48, 283, 374, 375, 379, 384, 385, 400, 401, 402, 403, 404, 405, 406, 407, 408, 409, 410, 411, 415, 417, 419, 421, 474, 476, 485, 491, 505, 544  
*La Passion de Jeanne d' Arc*, 391  
*La signora senza camelie*, 468, 470, 543  
*La Signora senza camelie*, 459, 471  
*La voce della luna*, 379  
*Laura*, 22, 152, 393, 534  
*Le amiche*, 470  
*Le Pas de la mule*, 151  
*Le Sang d'un Poète*, 94  
Leni Riefenstahl, 33, 68, 168  
Leo McCarey, 56  
Leon Alberti, 55, 108, 152, 440  
Léon Moussinac, 145, 146  
Leonardo Da Vinci, 83, 103, 105, 121, 238, 335, 338, 372, 382  
Lev Kulechov, 29  
*Lo Sguardo di Michelangelo*, 429, 495, 497, 498, 499, 505, 521  
Louis Delluc, 35, 129, 145, 146, 180, 189  
Louis Lumière, 101, 128, 132, 152, 157, 171, 172, 307, 538  
*Luc Besson*, 141  
Luchino Visconti, 384  
Luis Buñuel, 94, 127, 146

## M

*M for Murder*, 465  
M. C. Escher, 177  
Manoel de Oliveira, 176, 228, 319  
Marc Augé, 282, 283, 284, 286, 287  
Maria Augusta Babo, vii, 50, 197, 219, 375, 526  
Mario Sironi, 324, 403, 404, 422, 524  
Martin Scorsese, 244, 245  
*Matrix*, 137, 139, 170, 177, 452  
Maurice Merleau-Ponty, 2, 222, 489  
Max Ophüls, 127  
*Memento*, 7, 197, 198, 200, 201, 208, 210, 211, 212, 213, 214, 216, 217, 219, 220, 221, 223, 225, 226, 229, 230, 233, 236, 237, 239, 240, 241, 252, 332, 360, 508, 549  
*Metropolis*, 141  
Michel Foucault, 50, 51, 70, 110, 219, 223, 225, 232, 233, 238, 299, 300, 497, 530  
*Modern Times*, 140  
Mohsen Makmalbaf, 247, 266

## N

N.U. *Nettezza urbana*, 274  
N.U. *Nettezza urbana*, 294  
*Nemayé nazdik*, 7, 74, 194, 203, 242, 244, 245, 248, 258, 262  
Nicolas Poussin, 423  
*Nuit et Bruillard*, 91, 292

## O

*O 5° Elemento*, 141  
*O Senhor dos Anéis*, 143  
*Orfèu*, 186, 233  
Orson Welles, 91, 179, 205, 333  
Otto Preminger, 152, 284

## P

Pablo Picasso, 16, 126, 137, 292  
Paolo Ucello, 324  
*Par-delà les Nuages*, 137, 375, 429, 460, 489, 491, 492, 493, 494, 500, 547  
Paul Cézanne, 126, 137, 461, 481, 482, 491  
Peter Greenaway, 50, 284, 431  
Peter Jackson, 143  
Piero della Francesca, 103, 278, 423, 432  
Piero Paolo Pasolini, 120  
*Potências de Deu*, 314

## Q

*Quarto 666*, 495

## R

*Rear Window*, 312  
Rembrandt van Rijn, 137, 373  
René Bazin, 370  
René Magritte, 88, 229  
Riciotto Canudo, 34, 145, 146, 180, 508  
*Ridley Scott*, 141  
Robert Bresson, 334, 342, 417, 502, 505, 539  
Robert William Paul, 173  
Roberto Rossellini, 84, 155, 204, 278, 283, 333, 377, 395, 506, 523  
Roland Barthes, 20, 73, 75, 84, 281, 488  
Rudolf Arnheim, 25, 27, 146, 482

## S

Salvador Dali, 88, 105, 146  
Serge Daney, 305, 308, 357, 461, 462  
Sergei Eisenstein, 21, 25, 29, 30, 31, 32, 33, 51, 68, 76, 79, 105, 112, 114, 146, 148, 156, 165, 168, 181, 200, 201, 204, 268, 278, 282, 340, 391, 442, 443, 455, 529, 531, 534, 540  
Siegfried Kracauer, 28, 147, 148, 303  
Stanley Kubrick, 140, 153, 154, 169, 170, 176, 420, 541  
*Star Wars*, 169  
Steven Soderbergh, 127, 455, 486, 548  
*Stromboli terra di Dio*, 395  
*Sunset Boulevard*, 91

## T

*The Big Night*, 384  
*The Big Swallow*, 182  
*The Birth of a Nation*, 262  
*The Draughtsman's Contract*, 50  
*The Ghost and Mrs Muir*, 152  
*The Kid*, 328  
*The Man with a Movie Camera*, 165  
*The Passenger*, 22, 73, 205, 273, 341, 347, 348, 349,  
350, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 363,  
379, 395, 399, 421, 459, 477, 478, 479, 485, 516,  
528, 538, 546  
*The Searchers*, 108, 109, 111, 351, 370  
*The Silence*, 415  
*The Wizard of Oz*, 12, 141, 153, 270  
Tiziano, 382

## U

*Un Chien Andalou*, 94, 145

## V

*Vagabond, Sans Toit ni Loi*, 414  
*Viaggio in Italia*, 396  
*Viaggio in Italia*, 283  
Victor Erice, 257, 258  
*Victor Fleming*, 12, 141, 153  
Victor Sjöström, 188, 391

*Vive la vie*, 151  
*Voyage dans la Lune*, 169  
*Voyage dans la Lune*, 169, 176, 177  
Vsevolod Pudovkin, 29, 33, 537

## W

Wassily Kandinsky, 443  
William Turner, 136, 137  
Wim Wenders, 78, 137, 154, 196, 205, 294, 430, 489,  
490, 491, 493, 495, 496, 503, 547, 549  
Wong Kar-Wai, 127, 456

## Y

Yasujiro, 324, 423, 524  
Yasujiro Ozu, 71, 72, 409, 502, 505, 506, 509, 518,  
526, 539  
Youssef Ishaghpour, 5, 265, 354

## Z

*Zabriskie Point*, 111, 183, 273, 287, 304, 308, 320, 348,  
358, 359, 361, 362, 363, 364, 365, 379, 384, 395,  
397, 405, 416, 444, 459, 470, 474, 485, 486, 487,  
533, 545  
*Zerkalo*, 7, 197, 201, 202, 203, 208, 210, 216, 231,  
233, 235, 236, 237, 239, 240, 241, 252, 332, 508,  
549  
*Zero de Conduite*, 76